

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO

FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y
EDUCACIÓN

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TESIS

“La música afroperuana en la Región Lambayeque”

Para obtener el Título Profesional de Licenciada en: Arte, especialidad de
Música.

Autor : MORANTE PAREDES KATHERINE SOFIA

Asesor : M. SC. JULIO CALDERÓN SANJINÉZ

Lambayeque - Perú

2019

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO

FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y
EDUCACIÓN

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TESIS

“La música afroperuana en la Región Lambayeque”

Para obtener el Título Profesional de Licenciada en Arte, especialidad de
Música.

Autor : MORANTE PAREDES KATHERINE SOFIA

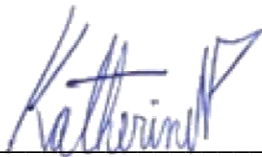
Asesor : M. SC. JULIO CALDERÓN SANJINÉZ

Lambayeque – Perú

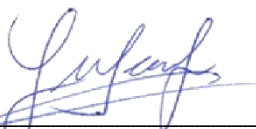
2019

“La música afroperuana en la Región Lambayeque”

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de Licenciada en Arte,
especialidad de Música.



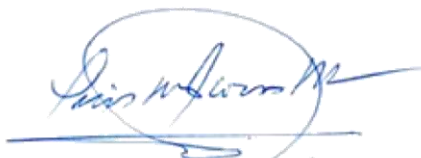
Bach. Katherine Sofia Morante Paredes
Investigadora



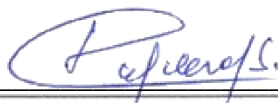
Lic. Luis Alfonso Manay Sáenz
Presidente



M. Sc. Billy Graham Suchupe Jara
Secretario



M. Sc. Luis Mercedes Flores Morillas
Vocal



M. Sc. Julio Calderón Sanjinez
Asesor

ACTA DE SUSTENTACIÓN



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y EDUCACIÓN
UNIDAD DE INVESTIGACIÓN



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Nº 000002

Siendo las 12:00 horas, del día 04 de setiembre del año dos mil diecinueve; en los ambientes del Auditorio FACHSE, se reunieron los miembros del jurado designados mediante Decreto Nº 181-2019-U.I-FACHSE, de fecha 28 de agosto de 2019; integrado por:

Presidente : Lic. Luis Alfonso Maray Sáenz
Secretario : M. Sc. Billy Graham Sucupe Jara
Vocal : M. Sc. Luis Mercedes Flores Morillas
Asesor(a) Metodológico :
Asesor(a) de Especialidad: M. Sc. Julio Calderon Sanjinez

La finalidad es evaluar la Tesis titulada: "La música afropervana en la región Lambayeque"

presentada por Katherine Sofia Morante Paredes

Bachiller (es) en ARTE para obtener el título de Licenciad (o) (a) (os) (as) en ARTE, especialidad de Música

Producido y concluido el acto de sustentación, de conformidad con el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Artículos 37, 38, 39, 40, y 41; los miembros del jurado procedieron a la evaluación respectiva, haciendo una serie de preguntas y recomendaciones a la sustentante(s), quien(es) procedi (ó) (eron) a dar respuesta a las interrogantes y observaciones.

Con la deliberación correspondiente por parte del jurado, se procedió a la calificación del trabajo de investigación y se determinó la aprobación con la mención de Excelente

Siendo las 13:00 horas del mismo día, en la ciudad de Lambayeque se dio por concluido el acto académico, con la lectura del acta y la firma de los miembros del jurado.

PRESIDENTE
Lic. Luis A. Maray S.

SECRETARIO
M. Sc. Billy G. Sucupe J.

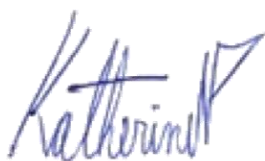
VOCAL
M. Sc. Luis H. Flores M.

OBSERVACIONES:.....
.....
.....
.....

DECLARACIÓN JURADA DE ORIGINALIDAD

Yo, Morante Paredes Katherine Sofia, investigadora principal, y Julio Calderón Sanjinéz, asesor del trabajo de investigación “La música afroperuana en la Región Lambayeque”, declaramos bajo juramento que este trabajo no ha sido plagiado, ni contiene datos falsos. En caso demostrara lo contrario, asumo responsablemente la anulación de este informe y por ende el proceso administrativo, a que hubiera lugar. Que puede conducir a la anulación del título o grado emitido como consecuencia de este informe.

Lambayeque, setiembre de 2019



Bach. Morante Paredes Katherine Sofia
Investigadora principal



M. Sc. Julio Calderón Sanjinéz
Asesor

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a mi familia, pilar importante en mi vida, personas que han influenciado en mí, dándome consejos y guiándome en todo momento.

También quiero dedicar mi tesis a la población lambayecana y afroperuana del norte del Perú. A los cultores e investigadores de la cultura afroperuana.

A personas interesados en preservar y difundir la música afroperuana en especial los Golpes Tierra y las Zañas.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia que me ha apoyado en todo momento, desde el día que decidí estudiar esta grandiosa carrera como lo es la música.

De igual forma agradecer al Doctor Luis Rocca Torres y al Museo Afroperuano de Zaña por el interés en aportar con información valiosa para mi tesis.

Agradecer a mi asesor de tesis el M. Sc. Julio Calderón Sanjinés por el apoyo y colaboración en cada momento de consulta y soporte en este trabajo de investigación.

Asimismo, mi reconocimiento a los investigadores y cultores de la música afroperuana que gentilmente colaboraron y aportaron para enriquecer el presente estudio.

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria	06
Agradecimiento	07
Índice General	08
Índice de figuras.	10
Resumen	11
Abstract	12
Introducción.	13
Capítulo 1. Antecedentes y bases teóricas	
1.1. Antecedentes.	15
1.2. Base teórica.	20
1.2.1. Presencia de la población africana en el Perú.	20
1.2.2. Folclore musical afroperuano	22
1.2.2.1. Géneros musicales	24
1.2.2.2. Instrumentos musicales	32
1.2.2.3. Destacados cultores de la música afroperuana.	48
1.2.3. El folclore musical afroperuano en la región Lambayeque	62
1.2.3.1. Semblanza y cotidianidad de la población africana a su arribo a Lambayeque.	62
1.2.3.2. Herencia musical de los afroperuanos en la región Lambayeque.	62
1.2.3.3. Una aproximación actual de la música afroperuana en la región Lambayeque.	67
- Asociaciones y cultores del arte musical afroperuano.	67
- Zaña: historia y herencia cultural de los afrodescendientes.	70
- Museo de sitio de Zaña: depositario del legado musical afroperuano en Lambayeque.	77
1.2.4. Transcripción de canciones seleccionadas.	79

Capítulo II. Métodos y materiales.	125
Revisión de fuentes bibliográficas.	125
Recolección de material y fichado	125
Capítulo III. Resultados y Discusión.	
Resultados y discusión por objetivos específicos.	129
Conclusiones	140
Recomendaciones.	141
Bibliografía	142
Anexos.	148
Anexo N° 01: Entrevistas a investigadores	149
Anexo N° 02: Entrevistas a artistas.	158
Anexo N° 03: Letras de canciones recopiladas.	176
Anexo N° 04: Difusión de eventos afroperuanos en la región Lambayeque.	186

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura N° 1. El cajón peruano
- Figura N° 2. Cajita
- Figura N° 3. Quijada de burro.
- Figura N° 4. El checo
- Figura N° 5. Rascarasca
- Figura N° 6. Calabazo Ovalado
- Figura N° 7. Negros tocando el tamborcillo
- Figura N° 8. Músicos ejecutando la angara
- Figura N° 9. Músicos ejecutando la angara
- Figura N° 10. Checo (derecha) y angara (izquierda)
- Figura N° 11. Botija de barro
- Figura N° 12. Matraca
- Figura N° 13. Guiro
- Figura N° 14. Calabacito
- Figura N° 15. Maracas
- Figura N° 16. Tambor de tronco
- Figura N° 17. Cascabeles
- Figura N° 18. Palmas
- Figura N° 19. Zapateo
- Figura N° 20. Esclavo tocando el arco musical.
- Figura N° 21. Tormento
- Figura N° 22. Centro poblado del distrito de Zaña.
- Figura N° 23. Convento San Agustín.
- Figura N° 24. Iglesia San Francisco
- Figura N° 25. Iglesia La Merced
- Figura N° 26. Iglesia Matriz
- Figura N° 27. Cerro La Horca
- Figura N° 28. Complejo arqueológico del Cerro Corvacho
- Figura N° 29. Plaza principal
- Figura N° 30. Museo Afroperuano de Zaña.
- Figura N° 31. Museo Afroperuano de Zaña.
- Figura N° 32. Museo Afroperuano de Zaña.

RESUMEN

La presente investigación denominada la música afroperuana en la región Lambayeque, se realizó con la finalidad de contribuir a la valoración, preservación y difusión de las expresiones musicales afroperuanas, que en nuestra región alcanzaron una predominancia muy importante, al ser este espacio geográfico, una zona, donde durante la época colonial, constituyó un centro y eje de desarrollo político, económico, social y cultural. Se planteó como objetivo general, determinar las características que presenta la música afroperuana en la región Lambayeque; asimismo los objetivos específicos que se han formulado son los siguiente: primero, explicar el proceso histórico de la música afroperuana, el segundo objetivo es : identificar los géneros musicales afroperuanos; el tercer objetivo específico busca explicar la características y uso de instrumentos musicales de origen afroperuanos, el cuarto objetivo es identificar los cultores, difusores y las áreas de mayor difusión y práctica de la música afroperuana en nuestra región.

El enfoque de investigación es cualitativo, utilizando el método científico, analítico-sintético y descriptivo, que permitieron el análisis e interpretación de los datos recopilados, para caracterizar la música afroperuana a través de la historia. Para la recolección de datos, se utilizó técnicas como la observación, el análisis de documentos y la entrevista aplicada a los investigadores y cultores conocedores del arte musical afroperuano.

Entre los aportes del presente estudio, se puede señalar la diversidad musical que existe en la música afroperuana, la misma que a través de su proceso de mestizaje se ha enriquecido y le ha permitido trascender hasta el día de hoy. Así mismo, se presenta un conjunto de canciones afroperuanas que surgieron en nuestra región, las mismas que se han transcrito al lenguaje musical, en un esfuerzo de acercar y preservar el acervo musical afroperuano, como una muestra viva del pasado, presente y futuro de una cultura que es parte de nuestro legado cultural, artístico y musical propio de nuestra región Lambayeque.

Palabras clave: música afroperuana región lambayeque folclor musical

ABSTRACT

The present research so called the “Afro-Peruvian music in the region of Lambayeque”, was carried out with the purpose of contributing to the evaluation, preservation and diffusion of the African Peruvian musical expressions that reached a very important predominance in our region, as this geographical space is, an area, that during the colonial epoch constituted a center and axis of political, economic, social and cultural development.

The general objective was to determine the characteristics of Afro-Peruvian music in the Lambayeque region; Likewise, the specific objectives formulated are the following: first, to explain the historical process of Afro-Peruvian music; the second objective is to identify Afro-Peruvian musical genres; The third specific objective tries to explain the characteristics and use of Afro-Peruvian musical instruments, the fourth objective is to identify the cultists, broadcasters, areas of greatest diffusion and practice of Afro-Peruvian music in our region.

The research approach is qualitative, using the scientific method, analytic-synthetic and descriptive, that allowed the analysis and interpretation of the data compiled, to characterize the Afro-Peruvian music through the history. For data compilation, techniques like the observation, the document analysis and the interview applied to the researchers and expert representatives in the Afro-Peruvian musical art were used.

Among the contributions of the present study, it is possible to indicate the musical diversity that exists in the Afro-Peruvian music, the same one that across its crossbreeding process has been enriched and allowed itself to transcend until the present day. Likewise, a set of Afro-Peruvian melodies that arose in our region are presented, the same ones that have been transcribed to the musical language, in an effort to bring over and preserve the Afro-Peruvian musical heritage, like a living sample of the past, present and future of a culture that is part of our cultural, artistic and musical legacy of our own region of Lambayeque.

Key words: Afro-Peruvian music, region of Lambayeque, musical folklore

INTRODUCCIÓN

Nuestro país se caracteriza por ser poseedor de una riqueza cultural que ha trascendido las fronteras, la cual ha hecho posible que todas las artes y especialmente las interpretaciones musicales, producto del imaginario y vena artística del poblador peruano, se aprecie y disfrute, contribuyendo al fortalecimiento de nuestra identidad e identificación con el histórico legado artístico y cultural que hasta hoy, los peruanos conservamos y valoramos.

Actualmente, los avances científicos y tecnológicos han permitido que las personas podamos comunicarnos con mayor rapidez y efectividad. Esta tendencia ha penetrado en todas las esferas de la sociedad desencadenando una interacción inimaginable entre las personas. El arte y la cultura no son la excepción, también han aportado de manera significativa en promover y difundir las más auténticas expresiones, producto del quehacer de los distintos pueblos del Perú y del mundo.

La música en la actualidad, es una de las artes que ha logrado posesionarse de manera determinante en la sociedad. Su evolución ha trascendido en un nivel que ya no es posible relegarla a unos grupos privilegiados de personas “cultas”; se ha convertido en un arte que involucra todos los campos y actividades que el hombre realiza.

El Perú, alberga una riqueza musical, cuyos géneros con sus particularidades, enriquecen nuestro acervo artístico-musical; sin embargo, existe el peligro que, con la masificación de este arte, las esencias de los mismos desaparezcan para dar paso a nuevas tendencias musicales que en muchos casos son ajenas a nuestra identidad, lo que pondría en peligro el espíritu de pertenencia y valoración de nuestro origen.

Conocer nuestras manifestaciones artísticas, contribuye a consolidar nuestra identificación y reconocimiento de nuestras raíces peruanas; sin embargo, se observa que existe un desconocimiento muy acentuado entre la población, acerca de las expresiones musicales que se promovieron en esta zona, lo que genera una desvalorización por nuestro folklore, especialmente por la música afroperuana que tuvo una fuerte influencia en esta región.

La presente investigación, tiene como finalidad, preservar las expresiones musicales de origen afroperuano, que surgieron en el norte de nuestro país, como producto del proceso de

aculturación del pueblo africano. El mismo, que obligado a asentarse en nuestra región y en su espíritu de resistencia y deseos de libertad, encontraron en la música, uno de los medios perfectos para mantener vivas sus costumbres, tradiciones y formas de vida; pero que debieron, asimismo, asumir elementos propios de nuestra cultura y de la cultura dominante, única garantía de sobrellevar las extremas condiciones de vida a la que fueron confinados por muchos años.

El estudio plantea como objetivo general, determinar las características de la música afroperuana en la región Lambayeque, y asimismo como objetivos específicos que nos permitirán alcanzar el propósito antes mencionado tenemos los siguientes: Explicar el proceso histórico de la música afroperuana, analizar los géneros musicales afroperuanos y su práctica en la región Lambayeque, explicar la características y uso de instrumentos musicales de origen afroperuanos, identificar los cultores y difusores de la música afroperuana en la región Lambayeque y determinar las áreas de mayor difusión y práctica de la música afroperuana en la región Lambayeque.

La investigación consta de tres capítulos, en el capítulo I se aborda los antecedentes de estudio, así como la presencia de la cultura africana en nuestro país, enfatizando en su historia musical. Se hace un recuento de los géneros musicales, instrumentos, músicos y cultores que existieron en las diferentes regiones donde fueron confinados en condición de esclavos. Asimismo, se profundiza y analiza el proceso histórico musical que se manifestó en nuestra región, el mismo que constituye el problema de la presente investigación, además, abarca la situación actual y las tendencias que caracterizan a la sociedad de hoy, en relación al arte musical afroperuano.

En el capítulo II, se presentan los aspectos metodológicos de la investigación donde se precisa el tipo y nivel de investigación, la metodología y se describe las técnicas e instrumentos utilizados en la recolección y procesamiento de los datos.

Los resultados de la investigación, su análisis e interpretación de la información obtenida en las entrevistas realizadas, forman parte del capítulo III.

Finalmente se presentan las conclusiones y recomendaciones, así como las referencias bibliográficas y los anexos que forman parte de la presente investigación.

Capítulo I. Antecedentes y bases teóricas

1.1. Antecedentes.

Hinojosa (2012) En su tesis de grado de Licenciado “Estudio sociológico de la percusión Afro-esmeraldeña en borbón y el centro de esmeraldas en los últimos sesenta años”. Pontificia Universidad Católica Del Ecuador entre las conclusiones que llega podemos señalar las siguientes:

- El golpe de tambor significa muchas cosas, entre las cuales encontramos protesta y reclamo, que de manera pasiva mediante la música querían reflejar nuestros afros ante la sociedad.
- Los afros han luchado por la recuperación de su cultura arrebatada, y hoy son parte de una mezcla cultural única. Su cultura se visualiza en la herencia cultural africana y en la adaptación cultural en un medio ajeno, por lo cual es muy rica y ellos luchan por no perderla ante esa dominación cultural latente en toda Latinoamérica.
- La música afro-ecuatoriana se ha dado a conocer a nivel mundial; para la comunidad afro en el Ecuador, la música es esencial en la reproducción social e incluso ellos reconocen que la música y el baile los llevan en la sangre.

Considerar las expresiones musicales africanas, como manifestaciones puramente artísticas, sería una interpretación sesgada de sus fines y propósitos que tuvo la música en la época, donde cumplió un rol social de lucha y resistencia por conservar su cultura ante la constante amenaza de los colonizadores.

Estas formas de preservar y defender su identidad, se puede asimismo identificar en las expresiones musicales afroperuanas que se practicaron en la región Lambayeque.

Fuentes y Herrera (2017) En su tesis de grado de Licenciado “Integración de la música afro-latina en la música popular chilena, 1950-1960”. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Entre las conclusiones que llegaron podemos señalar las siguientes:

Cantos o expresiones musicales afro que llegaron a América, provenían del África subsahariana, sector occidental de África, que fuese el principal puerto de salida de los esclavos desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Instrumentos musicales como el tambor y las sonajas, son provenientes de las tierras africanas y los cantos de alegría y espirituales fueron en un inicio, la base de la influencia afro en América.

Los diferentes instrumentos musicales, traídos por los esclavos africanos, hallaron en nuestras tierras, el clima propicio para su práctica, la misma que tenía carácter secreto, al haberseles prohibido toda expresión de la misma, al considerársele pagana y lesiva a la religión.

El presente estudio, recaba la música y los instrumentos que se utilizaron en las prácticas musicales de los esclavos africanos que llegaron al continente americano y fueron confinados en las tierras del norte del Perú.

Ardito (2007) En su tesis de grado de Licenciado “Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana. Universidad De Chile entre las conclusiones que llegaron podemos señalar las siguientes:

Se trata de la denominada música popular afroamericana, una manifestación cultural surgida en el continente hacia mediados del siglo XIX, que no constituye una mera extensión de África en América – sino que emerge como resultado de la particular relación entre los diversos elementos que entonces se ponen en contacto y el contexto sociohistórico.

La llegada de las poblaciones africanas a nuestro continente en calidad de esclavos, originó un proceso de transculturización, donde no solo lucharon por mantener y conservar sus costumbres, creencias, manifestaciones y formas de vida propias; sino que, adaptó a toda su herencia cultural, las manifestaciones y costumbres de la sociedad americana y en nuestro país de la cultura indígena. Esto condujo a que en el campo musical surgieran nuevos ritmos, melodías e instrumentos, productos de esta fusión, como se podrá encontrar en la presente investigación.

Vargas (2016) En su investigación: “El burro que canta y ríe. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina”, señala lo siguiente:

Nicomedes Santa Cruz [2004: 29-32] le dedica atención a la quijada considerándola como uno de los instrumentos más representativos del “folclor afroperuano”, sobre todo en géneros musicales como el festejo, el *panalivio* y en el *son de los diablos*. En sus estudios, así como en los del cubano Fernando Romero [1939], se citan cinco documentos que registran la presencia de este instrumento entre los afroperuanos en los siglos XVIII y XIX.

El 19 de junio de 1791, en el diario *Mercurio Peruano* [tomo II, f. 122], el articulista José Rosse Rubí confirma la presencia de la quijada y el quijadero en la orquesta de diablos: “Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable”. Para 1820 y 1830, el pintor mulato Pancho Fierro deja testimonio del uso de la quijada en sus acuarelas

Si bien es cierto no existe documentos contundentes que aseveren el origen africano de la quijada de burro; estudios realizados por investigadores renombrados atribuyen a este instrumento un posible origen africano. Existiendo una generalizada aceptación en su uso frecuente, para acompañar las tonadas interpretadas por los afroperuanos en sus distintas actividades cotidianas.

La música africana. (*Temas para la educación*. 2010) En relación a la música africana sostiene lo siguiente:

Una de las características del África negra es la enorme variedad de instrumentos musicales. Lejos de ser exclusivamente una tierra de tambores, según se la retrataba en algunas obras antiguas, es una zona en la cual hay una gran variedad de instrumentos y música instrumental que desempeñan un papel de igual importancia que el de la voz y la música vocal. Existe en todas las zonas una gran cantidad de música para instrumentos solistas y hay grupos de conjuntos instrumentales que consisten en instrumentos sin relación entre sí o en varios instrumentos del mismo tipo. También está difundido el canto con acompañamiento.

La importancia del ritmo en la música africana puede apreciarse en que gran parte del sonido instrumental es de percusión. Los instrumentos de percusión como tambores, sonajas e instrumentos melódicos de percusión como el xilófono desempeñan una función transcendental. Son importantes entre los instrumentos de viento los que en cada tubo interpretan una sola nota, como las flautas de pan u otras flautas o trompas. Entre los instrumentos de cuerda destacan los de punteo más que los de arco.

Es comprobada, la existencia de una multiplicidad de instrumentos musicales de origen africano, donde no sólo prevalece el sonido de los tambores, sino que en la ejecución se entre mezclan además de las voces, diferentes sonidos, producidos por instrumentos de viento y cuerdas, contribuyendo a enriquecer el acervo musical africano.

(Barriga,2004). Entre las conclusiones a las que arriba señala lo siguiente:

El negro en América, tuvo que reconstruir sus tambores, dada la diversidad de estos instrumentos y de sus tamaños, existentes en África, fue imposible transportarlos en los barcos. Dicha reconstrucción de instrumentos en tierras extrañas, implicó:

La adopción de nuevos materiales. Así, algunos instrumentos africanos tuvieron que desaparecer en América, por ejemplo, las trompas de marfil de las culturas guineas.

La limitación a las funciones de la música en el medio social. Los tambores negros estaban hechos para ser tocados en grandes espacios al aire libre, y aquí en América, su uso se limitaba a los salones, y espacios pequeños y cerrados.

El negro en América tuvo que explorar medios sonoros particulares en la amplia gama del ambiente que le rodeaba. Eso explica la gran variedad de medios sonoros que utilizó en su música profana, ya que cualquier objeto se convertía en instrumento, desde el tablero de una puerta, un barril, una mesa, un asiento, un par de cucharas, una lata de un envase, una botella, una rueda de hierro, etc., son ejemplares de la abigarrada organología afroamericana.

Los instrumentos de percusión de la familia de los sonajeros, se enriquecen e incorporan nuevas formas, como fueron los hierros tomados de algunos instrumentos de trabajo agrícola: hoja de azada, rejas de arado, ruedas de vehículos o envases de metal.

Los miles de pobladores africanos que eran arrancados de su tierra para ser transportados como mercadería a nuestro continente, nunca renunciaron a su sentido de identidad y pertenencia a una cultura que lucharon por mantener. A través de la música buscaron la forma de mantenerse unidos, siendo ésta una manera de identificarse y resistir a las condiciones de vida inhumana a las que estaban condenados. En la música hallaron el desahogo y el consuelo, así como la fuerza para mantenerse vivos en una tierra muy distante de su hogar.

Tuvieron que reconstruir sus instrumentos con los recursos existentes en nuestro medio, lo que con el tiempo provocó el surgimiento de nuevos instrumentos, así como de ritmos y melodías alusivas a su nueva situación de vida.

Carazas (2018) En su Tesis Doctoral: El testimonio afroperuano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Universidad del Perú, precisa lo siguiente:

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, el guitarrista y docente sanmarquino Octavio Santa Cruz (1996) plantea etapas en el folklore afroperuano, así como una clasificación de sus géneros. Estos estarían divididos en tres grupos. En primer lugar, los géneros perdidos, es decir especies o géneros descontinuados, olvidados o en proceso de extinción (como la mozamala, la conga, el golpe-tierra, el agu'enieve, el amorfino, la zaña, el maicito y otros más). En segundo lugar, los géneros rescatados o sea que han sido retomados o reconstruidos (por ejemplo, el festejo, el landó, el toro-mata, el son de los diablos, el alcatraz, el ingá y la zamacueca). Y, en tercer lugar, los géneros vigentes o aquellos que no han perdido continuidad (v.g.: el penalivio, la marinera, el tondero, la danza de negritos, la danza de pallas, la yunza, las cumananas, el socavón y el zapateo). Como se aprecia, O. Santa Cruz plantea una clasificación teniendo en cuenta la perdurabilidad en el tiempo, el cambio y la tradición de las expresiones afroperuana.

La autora analiza la clasificación propuesta por Santa Cruz, quien considera organizar los géneros musicales, desde tres aspectos, en ellos se recoge y rescata algunos géneros que si bien, son conocidos y aún están vigentes, también rescata otros que ya están extinguidos o en proceso de perderse. Esta percepción es muy importante, ya que es necesario contar con información relevante que no lleve a un análisis parcial, sesgado e incompleto de la historia musical afroperuana. Este estudio sirve como insumo, para enriquecer la presente investigación, aportando datos detallados, necesarios para un análisis más completo de la música afroperuana, con énfasis en la región Lambayeque.

Para Chuye, S. (2018). Una de las características primordiales de las danzas afroperuanas es el lenguaje rítmico, su difusión en la identidad nacional data de la segunda mitad del siglo XX. Los cuadros pintados por, el también afrodescendiente, Pancho Fierro son la única referencia de la música afroperuana registrada desde el virreinato, donde se puede apreciar la característica del baile y los instrumentos.

Géneros musicales como: amor fino (competencia musical acompañada de un guitarrista), el canto de Jarana (cantantes de la marinera limeña establecían una competencia literaria y musical), la copla (se cantaba o recitaba en el intermedio de la marinera norteña), la

cumamana (a veces se cantaba en competencia y trataban todo tipos de temas) y las décimas (forma literaria que trata todo tipo de temas con sutil humor, mostrando destreza literaria e ingenio que cuando se cantan se les llama “socabón”).

La música afroperuana estudiada y reinterpretada por Victoria y Nicomedes Santa Cruz, y posteriormente impulsada por grandes representantes, como Porfirio Vásquez, José “Pepe” Vásquez (hijo de Porfirio), Lucha Reyes, Susana Baca, Eva Ayllón, Ronaldo Campos, Lucila Campos, Caitro Soto (interprete de la canción “Tora mata”), Arturo “Zambo” Cavero y los inolvidables Ballumbrosio, entre otros grandes, han revivido ese folclore negro típico peruano.

1.2. Base teórica.

1.2.1. Presencia de la población africana en el Perú.

La llegada de los españoles a tierras americanas, implicó la presencia de población originaria de la lejana África. Como refiere Santa Cruz, a nuestro continente arribaron los primeros africanos, en calidad de esclavos, portando unas pocas pertenencias y con la consigna impuesta de abandonar totalmente sus costumbres, creencias y formas de vida, las mismas que buscaron preservar.

El primer negro que llegó al Perú vino con Francisco Pizarro. Fue el esclavo que acompañó a Alonso de Molina, uno de los Trece del Gallo, en el desembarco en Tumbes. (Del Busto, 2014, p.21).

En el estudio de Bowser (1977, citado por Arrelucea, 2004, p.240). se señala que, durante la conquista del Tahuantinsuyo, los españoles trajeron sus esclavos como auxiliares, militares y sirvientes. En 1534, Pedro de Alvarado partió desde Guatemala hacia las tierras del sur llevando consigo 200 esclavos; aunque fracasó, esos esclavos fueron vendidos a otros soldados que sí llegaron al Tahuantinsuyo. Parece que el entusiasmo por conquistar la tierra sureña provocó un éxodo de españoles y esclavos. Así, un informe de 1535 indica que 600 españoles y 400 esclavos habían dejado Panamá rumbo al Perú.

A partir de tal encuentro la gente de color viene en número que se halla de acuerdo con los acontecimientos históricos que se van desarrollando. Así durante el inicio de 1539 Madrid comienza a otorgar a Pizarro y a sus acompañantes licencias para la introducción de negros, de acuerdo a las prácticas administrativas que rigen en los territorios americanos ya conquistados. (...) esta política rigió algunos años, pero de acuerdo a documentos que he

encontrado en el Archivo Santamaría. Parece que en la década 1540-1550 se estableció ya en la Ciudad de los Reyes un limitado informal comercio de esclavos de ese color a cargo de *mercaderes de negros* que firman cartas de venta. (Romero, 1987, p.81, 82).

Demás está decir que el proceso de esclavitud fue un proceso violento. Significó llevar a la condición de esclavos a millones de seres humanos en las condiciones más oprobiosas y denigrantes; el régimen esclavista no solamente se consolidó con el control político y económico sino con el dominio ideológico: el blanco occidental ejerce entonces la hegemonía cultural, como expresión y mecanismos necesarios para la reproducción de la sociedad en general... ejerciendo también violencia cultural. (Vásquez, 2015).

Hay información que muchos esclavos negros, lucharon contra las tropas incaicas de resistencia, así como en los diferentes bandos cuando se produjeron las guerras civiles.

La llegada masiva de esclavos al Perú, mitigó la falta de mano de obra que ya se había convertido en un problema preocupante, ante la rápida disminución de la población indígena a manos de los colonizadores.

Pero los esclavos negros, fueron destinados a cumplir varias tareas según su condición física y zona de donde procedían. Fueron repartidos para cumplir con tareas de siembra, ganadería y también trabajo doméstico.

Muchos pensaron que el esclavo africano por ser más resistente podría reemplazar al indio en labores más pesadas, como en las minas. De esa manera poblaron con esclavos negros ciudades andinas como Jauja, Huánuco, Cuzco, Cerro de Paseo, Puno y Huancavelica, pero ante las enfermedades y muertes prefirieron enviarlos a la costa donde el clima era más benigno para ellos. Así, los esclavos fueron destinados a las ciudades, especialmente Lima, y a las haciendas de la costa ubicadas en Piura, Lambayeque, Chicama, Supe, Pativilca, Saña, Cañete, Ica, Chíncha, Pisco y Moquegua. (Arrelucea, 2004).

Los esclavos tenían la condición de objetos, por tanto, se podían vender, comprar, alquilar, depositar, prestar. Etc. Esta condición la perdía cuando moría o a través de la manumisión que era la compra de su libertad, y en algunos casos en calidad de recompensa o voluntad de su dueño.

En Lima fueron agrupados según su procedencia en cofradías, que era una especie de hermandad, y que poseían un local propio donde se reunían para realizar actividades diversas en días y horas que les eran permitidos.

Existían muchas prohibiciones como desempeñar ciertos oficios, vestir algunas prendas y celebrar algunos acontecimientos que eran considerados por la iglesia católica como profanos. Los castigos a los que eran sometidos eran crueles y muchos de quienes fueron sometidos a ellos, perdían la vida.

Existieron diferentes condiciones sociales entre los esclavos, las mismas que se diferenciaban por las actividades que realizaban o algunos beneficios que gozaban ciertos esclavos, existiendo además un grupo considerable de esclavos fugitivos denominados cimarrones, que vivían en las afueras de las ciudades y cometía una serie de delitos y atropellos en contra de los españoles y algunas veces contra su propia raza.

La vida en las ciudades para los esclavos, era una constante lucha por sobrevivir y mantener sus costumbres ancestrales, encontraron diferentes maneras de reproducir algunos utensilios que nos les permitieron traer de la tierra donde fueron arrancados. Así mismo tuvieron que asumir una religión, que, si bien es cierto en otras regiones del continente, las disimularon y mantuvieron a sus dioses siempre presentes, acá en el Perú existió una lucha radical que impuso con el terror y la muerte la práctica de la religión católica.

1.2.2. Folclore musical afroperuano

Con la presencia de los esclavos negros procedentes de diferentes regiones de África, se dio origen a un proceso de interculturalidad, que poco a poco se fue acentuando y con el tiempo se enriqueció con todos los rasgos culturales y tradiciones que los colonizadores no pudieron arrancar de los esclavos africanos.

Como señala Santa Cruz (2004). (...) Se les prohibió sus costumbres, sus dialectos y hasta sus divinidades tras la evangelización. Fueron despojados de todo, incluyendo los tambores, uno de sus principales elementos de expresión.

Sin embargo, se las ingeniaron para conseguir nuevos instrumentos de percusión, algunos imitando a los dejados en África y otros nuevos ya americanos. (p.15).

La música negra en el Perú, nació monótona y repetitiva, pobre en melodía y rica en percusión. Fue música de tam tam, motivo por el que, en la Lima quinientista, ordenó el Cabildo que los bailes de los africanos no se hicieran en las plazas- como lo venían haciendo

hasta entonces en la Inquisición- sino en los locales de sus cofradías, algo alejados de la capital, situados en algún platanal o platanar junto al río.

Sin embargo, librados a su real gusto los negros alcanzaron una mejor melodía, conservando el ritmo y la percusión, pero ganando el aire alegre y travieso que para siempre les sería peculiar. A tanto llegó este progreso que la música afroperuana alcanzó un nivel superior: fue la mejor de su género en la América española. Los peninsulares no la llegaron a entender y menos a gustar, pero los criollos y criollas se aficionaron a ella llegando incluso a bailar. (Del Busto, 2014, p.87).

Tompkins (2011) manifiesta: existe poca información sobre la música del siglo XVI. En esa época los escritores se concentraron en temas políticos y militares y prestaron poca atención a las actividades culturales. Durante los años iniciales de la conquista la principal actividad musical de los negros, muchos de los cuales habían sido traídos de España, fue probablemente la de tocar música militar con pifanos, trompetas y tambores en la milicia. (...) sin duda los españoles reconocieron pronto las habilidades musicales de los africanos y su pasión por la danza. (...) Así los esclavos africanos tuvieron la oportunidad de representar sus propias danzas públicamente, lo que pudo dar considerable ímpetu a la preservación de sus tradiciones musicales. (p. 25).

Las primeras referencias sobre la actividad musical de la población negra se encuentran en cronistas y viajeros, pero los documentos más importantes que tenemos son las pinturas que mandó a hacer Martínez de Compañón (Siglo XVIII) los dibujos y acuarelas de Pancho Fierro (Siglo XIX) y las partituras de archivos de la iglesia, así como las partituras Rebabliatti de fines de siglo XIX, aparte de las informaciones que nos brindan los archivos históricos respecto a la actividad profesional de músico especialmente de la llamada música “cultura” o académica y de algunas referencias a las actividades de los afroperuanos que eran prohibidas a los sectores populares.

En el estudio de la música encontramos siempre la dificultad de que los datos históricos no nos dan cuenta del fenómeno sonoro en sí. Aún las partituras que son los documentos que más nos acercan a la música del período en el que existían grabadoras, son siempre una guía para la interpretación musical y de ninguna manera podemos considerarlas una información unívoca, ya que no pueden ejecutarse con propiedad sin la referencia auditiva directa. Así,

a pesar de tener esas primeras referencias a formas musicales e instrumentos, no tenemos conocimiento exacto de los códigos estéticos que las regían. (Vásquez, 2015).

1.2.2.1. Géneros musicales

Existieron diversos géneros musicales, que invitaban a quienes bailaban a realizar ciertos movimientos graciosos, quebradizos y saltarines. Entre ellos podemos destacar los siguientes:

- **baile' tierra o Golpe' tierra**

(...) Es un canto arrollador, alegre y de corta duración. Se acompañaba con coros y palmas. Antiguamente se interpretaba con el instrumento de percusión llamado checo, con vihuela o arpa (...) A diferencia de otros géneros musicales de la costa norte del Perú, el estudio de este cantar trasciende fronteras regionales y nacionales. Evidencias de esta melodía se encuentran en el siglo XIX en zonas costeñas y andinas del Perú, pero además en Bolivia, Argentina y Chile. (Rocca, 2010, p.125).

- **Festejo:**

El festejo es otra de las formas musicales (baile-canción) más representativa de la cultura afroperuana existente (...) Las melodías de esta forma consisten generalmente en frases cortas con un ritmo movido que es interrumpido frecuentemente en los finales de frase por una pausa súbita o una nota de larga duración (...) Aunque se puede encontrar una considerable variedad métrica e incluso el uso simultáneo de dos compases diferentes, el compás base de la mayoría de estas formas musicales es un 6/8. la guitarra, el cajón (o antiguamente el tambor de botija) y las palmas proveen el acompañamiento instrumental básico, y en muchas performances modernas se incluyen también la quijada. Los textos de las canciones utilizan temas variados que generalmente son de carácter festivo y, aunque se ha perdido bastante de la coreografía original del festejo, generalmente se considera que era de naturaleza sensual y libre. (Tompkins, 2011, p. 120).

(...) Las presentaciones que los músicos profesionales hacen de tales festejos-como la que profirió Vásquez hizo de “Mi compadre Nicolas” y del tradicional “Congorico” – tienen secciones de la melodía cantada que están sin lugar a dudas en 2/4.

Además de la guitarra y el cajón que se encuentran normalmente, el festejo tal y como es tocado por los grupos modernos utiliza una instrumentación variada que puede incluir quijada, güiro, congas, bongós, cencerro o cualquier otro instrumento que pueda enriquecer al grupo para adornar el ritmo y el sonido. (Tompkins, 2011, p.125).

(...) puede que el ritmo festejo fuera utilizado durante varios siglos y que cada “festejo” fuera llamado únicamente por su título individual, sin recibir el nombre genérico hasta fines del siglo XIX.

José Durand recuerda que durante las primeras décadas del siglo XX el festejo en Lima recibió poca atención por parte de los intérpretes negros, quienes preferían la marinera y el vals. El festejo se tocó poco en las jaranas y raramente, si alguna vez, podía ser escuchado en los primeros años de la radio. No debe sorprendernos entonces que mucho de su repertorio se haya perdido y que muchos de los músicos negros responsables del auge del festejo en las últimas décadas provengan de áreas rurales fuera de Lima, particularmente Chancay, Aucallama, Cañete y Chincha. Aun así, queda poco de lo que alguna vez pudo haber sido un vasto repertorio de festejos, y lo que sobrevive de muchos es simplemente un coro o algunas fugas, o quizás un verso y el coro de una canción completa. Por lo general, de lo más antiguo todavía conocido es “Molino morelo”, recopilado por José Durand. Se lo enseñó Juana Irujo, quien había sido esclava, a su sobrina Bartola Sancho Dávila. Durand razona que desde la independencia con San Martín nadie podía nacer siendo esclavo, pero aquellos que habían sido esclavos antes de 1821 continuaron como tales hasta que Ramón Castilla les dio la libertad. Por tanto, Juana Irujo debió nacer antes de la independencia. Por lo que se deduce que esta canción pudo haberse originado durante las primeras décadas del XIX, sino antes. (Tompkins, 2011, p. 121).

A pesar de que la estructura melódica general varía de un festejo a otro, un festejo completo suele tener uno o más estribillos y algún tipo de coro que suele tomar la forma de una fuga (fragmento rítmico-melódico de uno o dos compases de duración que se cantan en estilo antifonal, alternando entre solista y coro como llamada-respuesta). (Tompkins, 2011, p. 121).

Para el acompañamiento musical, originalmente se usó tambores de parche sobre madera o botijas de arcilla, calabazas, cencerro de madera, tablitas, siendo enriquecido con el correr

de los años con instrumentos como el cajón de madera, de origen afroperuano sobre el cual se sienta el músico y ejecuta el ritmo típico usando sus dedos y palmas de sus manos, también se acompaña con la guitarra y la quijada de burro, cajita, agregándole últimamente las congas y el bongó. (Carrión, N. 04 noviembre 2016).

La percepción que hoy día se tiene del festejo como una encarnación musical de la alegría irreprimible de la comunidad afroperuana, aun en tiempos de adversidad y desdicha, está ligada a la transformación de estos fragmentos en un género musical bien definido durante la segunda parte del siglo veinte. Aunque algunos fragmentos, por ejemplo, los que formaron la base de “Don Antonio Mina” o de “Molino molero”, cayeron desde un inicio dentro de la categoría de lo que es el festejo, otros no encajaron tan fácilmente. (León, 2015).

Son de los diablos:

Según (Tompkins, 2011). A través de los escritos de comentaristas históricos y de las acuarelas de Pancho Fierro se puede establecer que el son de los diablos, la forma musical más antigua que hoy es clasificada como un tipo de festejo, era tocado en los carnavales de principios del XIX., (p. 120).

(...) El grupo que representaba el son estaba compuesto por un Diablo Mayor, representado posiblemente a Lucifer o al mismo Satanás, y varios diablos menores o demonios, acompañados por músicos que tocaban el arpa y/o un instrumento del género laúd de cuerda pulsada parecido a una guitarra (posiblemente una vihuela), la cajita y la quijada. (Tompkins, 2011, p. 126).

El baile de los diablicos es uno de los más antiguos y extendidos de la costa norte del Perú y otras regiones. Durante el periodo colonial, en diversos países de América Latina las danzas de los diablos tuvieron como finalidad afirmar y dividir la religión cristiana. La intencionalidad inicial de los religiosos europeos fue demostrar la victoria de la divinidad cristiana sobre los demonios representados por los africanos. Martínez Compañón (estampa 145) presenta en su obra una imagen de dicha expresión musical con siete diablos, tres músicos y cuatro danzarines, más una imagen celestial, que podría ser el arcángel San Gabriel (...) Los músicos tiene 3 instrumentos: el de la derecha lleva una cajita, el del centro una quijada con un palillo, raspador de las muelas y el tercero de la izquierda una guitarra.

Por los instrumentos musicales es evidente que se trata de una cuadrilla de afrodescendientes. (Rocca, 2010, p.88).

(...) La canción de Fernando Soria y Filomeno Ormeño “El Son de los Diablos” no tiene origen real en la tradición, siendo más un festejo cuyo texto hace referencia a esta canción que fue compuesta no hace mucho tiempo.

De existir una canción que se cantaba con el baile, probablemente la recopilada por José Durand sea la más auténtica ya que una tía abuela se la enseñó a su madre. De acuerdo a Durand, esta canción es al menos de 1850 y fue cantada por la cuadrilla de aquella época. El descubrió después que la “chumbaca chumba” del coro era una onomatopeya de la cajita; y el “chas”, de la quijada. (Tompkins, 2011, p. 132).

Ingá

(...) llamado ingá en Lima y ungá en Cañete, también tiene al menos un siglo de antigüedad. La diferencia en la grafía- “i” e “u” – es arbitraria, ya que en el baile se produce un sonido más cercano a “n-gaaa”, la onomatopeya del llanto de un bebé.

Otros informantes del área de Cañete recordaron esta vieja versión, aunque con pequeñas diferencias, siendo la más frecuente la sustitución de la línea “cuidado con la criatura” por “mi nana quiere mamá”. (Tompkins, 2011, p. 135).

La letra suele ser de asunto festivo y su ritmo es vivo en compás de 6/8. Su fuga tiene una antifonía de solista y coro. La orquesta se compone de Guitarra, Cajón, Quijada y Palmas (...). La base de todo festejo es el ritmo, se logra mediante golpes de cajón y la quijada de burro, cajita, agregándole últimamente las congas y el bongó. Se debe rescatar el origen peruano del cajón, que es una caja de resonancia con un gran orificio en el lado posterior. El festejo hecho canción, se acompaña además de los instrumentos antes mencionados, con una guitarra que emite sonidos sincopados. *Baile típico el Ingá* (2008).

Durand (1999). En su trabajo Canto y danza. Cuatro expresiones de la costa peruana dicen: El marco instrumental que sirve de acompañamiento, lo integran guitarras, cajón, palmas y un coro de cantantes a los que posteriormente se añadieron la cajita, la quijada y, eventualmente, el clave (palos percutidos entre sí). Se sabe que antiguamente se acompañaba

con arpa, vihuela y tambor de parche, confeccionado de una botija de arcilla aserrada, con un cuero de panza de burro, o de chivo, asegurado con cuerdas a la boca y templado con fuego. Este tambor se percutía con las manos, con cañas o palos, indistintamente.

Conocido como el baile del muñeco. La rítmica similar al Festejo, es probablemente este mismo ritmo con “coreografía propia”.

Un corro de bailarines y cantantes rodean a uno de ellos en el centro quien tiene en sus brazos a un muñeco -simulando un niño- mientras baila. Luego pasa el muñeco a otro danzarín del ruedo quien bailará a su vez al centro.

Aunque por el movimiento corporal del baile podríamos hablar de una danza erótico-festiva, el hecho de pasar el muñeco también nos indica una práctica para ordenar un juego. (inclusive de niños). Vásquez, (s.f.)

Alcatraz

En años recientes, otros nuevos “alcátraces” fueron apareciendo, como “Préndeme la vela” de Abelardo Vásquez y “Alcatraz quema tu” de Carlos Soto. (Tompkins, 2011, p. 134).

Según refiere Tompkins (2010), se utilizaba con frecuencia el fuego, en ceremonias y rituales matrimoniales, los negros le daban una connotación, mágica y sexual.

Tradicionalmente era ejecutado al compás de guiros, quijada de burro, guitarras, tambores y clarín (instrumento ya dado de baja, citado en la canción popular «al son de la tambora, de clarines al compás, encenderás tu vela a que no me quemas el alcatraz»). (...) Javier Gordillo, director de Esencia Negra, instructor de Afrotraining y de clases maestras de ritmos afros en Linaje Peruano afirma:

Actualmente, el Alcatraz es interpretado por un solista y coro de cantantes, guitarras y percusión. Los temas más conocidos pertenecen a Don Porfirio Vásquez y a su hijo Abelardo. “Al son de la tambora” y “Negrita ven” respectivamente. (Vargas, S. octubre 2016).

Landó

Entre los géneros peruanos que han experimentado un renacimiento en las últimas décadas, el landó es quizás uno de los más sensuales y rítmicos en su estilo coreográfico y musical, y se considera que tiene un alto grado de influencia africana.

El término “landó” difícilmente se encuentra en la literatura de siglos pasados, aunque existe alguna mención sobre el “zamba landó”. Puede que el landó y zamba-landó fueran el mismo,

siendo “zamba” un mero prefijo adicional que también se usó para otras de las primeras danzas como “Zambapalo” y la “Zambacueca” (Tompkins, 2011, p. 142).

(...) Después del éxito de las primeras grabaciones comerciales de ritmos de landó, nuevas canciones con este ritmo empezaron a venderse bien. Lucila Campos grabó un arreglo de landó de “Asacá camote con el pie”, que originalmente fue un festejo.

(...) Aunque se pueden encontrar ejemplos de landó en modo mayor, es más común el menor. (Tompkins, 2011, p. 120).

Landó, es el nombre que se le da a uno de los géneros más extendidos dentro del grupo de ritmos afro peruanos típicos de la costa negra. Tiene un ritmo muy complejo acompañado principalmente por el Cajón y los bordones de la Guitarra Criolla. Su origen es discutido, pero se dice que al igual que la zamacueca también es un derivado del “Lundú”: esta Danza angoleña de ceremonia nupcial, traída por los esclavos. A su vez el vocablo Lundú significa en Kikongo (lengua bantú) “Sucesor” o “quien sigue”. (sonidosclandestinos.2008).

Panalivio

De la misma manera en que los esclavos negros de los estados del sur de Estados Unidos tenían cantos de trabajo de plantaciones en los que expresaban las penas, los esclavos afroperuanos tuvieron también sus cantos de lamento, conocido como panalivos. La primera vez que oímos hablar de este género es en una ordenanza dada por el consejo eclesiástico el 14 de agosto de 1722 que prohibía la presentación del penalivio (sic)...ya que eran considerados escandalosos “no solamente en los movimientos sino en los textos que los acompañan”

En cualquier caso, más allá de la especulación, el panalivio aparentemente brindó un respiro para la pena y la frustración, de donde parece que provino el nombre original “penalivio” literalmente “aliviar la pena”.

Dos tipos de Panalivio tradicional han sido descubiertos hasta el momento en la costa del Perú. El primero, del departamento de Lima, forma parte del repertorio alguna vez cantado por Augusto Ascuez, Quintana y Sancho Dávila. Su tema rural indica que tuvo origen en las haciendas y después se hizo conocido en Lima. La melodía es simple, cantada lentamente con bastante rubato y acompañada por una sola guitarra. (Tompkins, 2011, p. 167).

El segundo tipo de panalivio es del departamento de Ica (...) Acompañado por un violín, el panalivio es cantado y bailado por un grupo de jóvenes muchachos de quince o más años de

edad que se colocan en doble fila. La parte del violín es básicamente una monótona repetición de figuras melódicas y rítmicas de dos compases de duración que se toca en las cuerdas más agudas (...)

Debido a estos trabajos fuertes los esclavos negros realizaban cánticos de sublevación con que denuncian abusos y penas hacia los españoles. El canto ha permanecido hasta la actualidad, pero del baile queda muy poco. Sólo el panalivio tradicional conserva los canticos iniciales y parte del baile tradicional. El panalivio antes era también conocido como “penalivio” pues sus canciones estaban compuestas por ironía y optimismo para aliviar las penas.

Muchas letras del panalivio nos hacen conocer cómo era la vida cotidiana que tenían los esclavos negros que eran explotados por los españoles. (El Panalivio,s.f).

Zaña

Fue una forma musical que ahora está en desuso y cuyo nombre proviene del pueblo de Zaña en el departamento de Lambayeque.

La zaña, que pudo haberse originado aquí y recibir influencia directa de la población negra, tiene una estructura ternaria de “glosa”, “dulce” y “fuga” como el tondero, pero con las tres partes en modo mayor en lugar de la típica estructura de tondero de modo menor, relativo mayor y modo menor. (Tompkins, 2011, p. 114).

Tondero

Acerca del significado del vocablo tondero, (Castro Pozo citado por Delgado,1991) señala que el vocablo tondero es onomatopéyico al derivar del nombre de instrumento musical llamado tam-tam, el cual es oriundo de Mozambique. El Tam-tam es un instrumento de percusión parecido al tambor largo de un solo parche, el cual es usado entre los africanos y centroamericanos para bailar el tamborito y la cumbia. (p.70).

Sin embargo, existen otros estudiosos que opinan diferente, atribuyéndole otros orígenes, como su derivación de voces malgachas o de la palabra lundero.

Este ritmo hallado en el norte del Perú, especialmente en Piura y Lambayeque, tiene un tipo diferente de estructura ternaria compuesta de la glosa, siempre en modo menor, el “dulce” o “canto”, siempre en relativo mayor, y la “fuga”, que regresa al modo menor del principio.

Aunque la instrumentación usada en el tondero puede variar dependiendo de las circunstancias, el baile es tradicionalmente acompañado por dos guitarras, un cajón o

redoblantes y palmas. El checo y la angara fueron comúnmente utilizados en el pasado, especialmente en áreas rurales antes de la popularización del cajón. (Tompkins, 2011, p. 115).

Poco después de que la primera guitarra empieza su punteo inicial entran la segunda guitarra y el cajón, y los espectadores y bailarines comienzan dando palmas con ritmo. El tondero es cantado por una voz solista o preferiblemente por dos voces – masculinas o femeninas- en armonía. A diferencia de la marinera, el tondero rara vez se canta en contrapunto alternando las voces entre las estrofas.

(...) Tanto en Lambayeque como en Piura, los antiguos tonderos tenían una gran variedad de instrumentos para el acompañamiento musical. En el caso de Zaña se usaron tambores de botija de barro, checos y arpas. En el caso de Piura los diversos estudios se refieren al uso arpas y angaras. Sobre este punto percibimos que por tradición en el norte peruano los arpistas tenían raíces indígenas. Esto sería una expresión del mestizaje cultural. (Rocca, 2010, p.166).

En la música del tondero se distinguen rápidamente tanto las influencias negras como las indígenas que se hacen evidentes en los energéticos y sincopados ritmos típicos de los negros y en muchas frases melódicas similares a las del huayno indígena. (Tompkins, 2011, p. 116).

Una vez que las tres secciones del tondero se han cantado, es costumbre que uno de los cantores recite una cuarteta de naturaleza festiva o humorística a la que llaman “el hablado”; esta parte hablada provee una especie de interludio poético que va seguido por una repetición del mismo tondero. A menudo la repetición excluye glosa para evitar regresar al tiempo lento, sobre todo si se está bailando. (Tompkins, 2011, p. 117).

Zamacueca

(...) la Zamacueca se manifestó en varios estilos y formas, como la moza-mala o la zanguaraña. (Tompkins, 2011, p. 85).

El ritmo se tocaba principalmente con laúd (antes de convertirse en la actual guitarra) o arpa, en donde se tamborillaba el ritmo antes de la aparición del ahora popularmente conocido cajón peruano. La zamacueca (s.f)

1.2.2.2. Instrumentos musicales

El cajón

La escasez de árboles gruesos en la costa privó a los negros peruanos del tambor de pie, motivo por el cual, en el siglo XIX, ignoramos el año en que nació el cajón encolado. De este modo el tambor cilíndrico de tamaño mayor fue suplantado por su nieto el cajón rectangular, hecho con tablas sin clavos. (Del Busto, 2014, p.88)

Don Cesar Santa Cruz Gamarra, testigo de los hechos que relata, nos hace una interesante narración de los primeros “coqueteos” del *cajón* con el *vals criollo* a fines de los años 40: “El Cajoneador de entonces tenía como única misión intervenir en la *marinera* con que cerraban su actuación los artistas radiales del género criollo. Tras una sucesión alternada de vales y polcas, venía el broche final de la *marinera* o *tondero norteño*. (Santa Cruz, 2004, p. 74).

Los datos históricos indican que el cajón es relativamente de reciente invención, fechándose en 100 o 150 años de antigüedad, ya que los “únicos” tambores que se mencionan en la literatura previa a esta época son membranófonos, los que extrañamente, parecen haber sido reemplazados por el nuevo “tambor” idiófonico. Posiblemente el cajón se desarrolló cuando la Zamacueca estaba en su tope de popularidad (...) el viajero francés A. De Botmiliau, un contemporáneo de Fierro, menciona el cajón en la documentación de sus viajes por el Perú, y solamente unos cuantos años después, en 1866, Manuel Fuentes describe al instrumento como el “alma de la orquesta” para la zamacueca, baile que incluso era llamado “polca de cajón.

Por todo ello parece que el cajón se desarrolló durante el XIX e hizo popular poco después de 1850.

(...) si de lo que se trataba era de la animación fiesterá y la efervescencia dancística y el regocijo y contento generales, amén de los panes con chicharrón acompañados de mucho aguardiente; si la cosa era así y, lo era, entonces lo percutivo venía como anillo al dedo y el cajón era lo indicado, y cuanto más sonoro tanto mejor. La cuestión era jaranearse, y la jarana salía mejor con cajón. (Denegri, 2009, p.20).



Figura 1. El cajón peruano

La cajita:

Su tañedor se esmeraba en moverse con gracia – con “quimba guinea”- haciendo visajes y quiebros espectaculares. Igual podía decirse de la cajeta o cajita que, colgada del cuello y caída sobre el vientre, se golpeaba con un palito, por fuera o por dentro. Estando la cajuela cerrada o abierta; también se las hacía sonar bajando con fuerza su tapa, logrando así un golpe seco, rítmico, ordenado. Estas cajetas sonoras estaban pintadas de rojo, verde o azul, así como las quijadas adornadas con largas cintas coloradas. (Del Busto, 2014, p.88, 89).

La percusión se daría subiendo y bajando la tapa porque no se percibe en la imagen un palito con el cual se hace un acompañamiento musical en tiempos posteriores. Se debe tomar en consideración que la cajita es rectangular muy diferente de las contemporáneas de Lima que son Cónicas. (Rocca, 2010, p.67).

(...) consiste en una pequeña caja de madera con una tapa en bisagra, colgada del cuello del intérprete por una cuerda y suspendida sobre su pecho. Una acuarela de Pancho Fierro que ilustra el son de los Diablos y que está fechada alrededor de mediados del siglo XIX es especialmente digna de mencionar ya que ilustra la cajita colgando de la cintura del músico y no de su cuello; la caja no es muy honda y sus lados son paralelos en lugar de cónicos, tal como se acostumbra tocarla en la actualidad. Los ritmos se producen al abrir y cerrar la cajita con la mano izquierda y golpeando el costado de la caja con el palo sostenido en la mano derecha. Los sonidos más graves, producidos por la tapa, contrastan en complejos patrones rítmicos con los sonidos más agudos producidos por el palo al golpear contra el costado de la caja. La facilidad con que se transporta la cajita pudo haber sido una característica importante en un instrumento usado para acompañar el son de los diablos, en el que los participantes se desplazan mucho por las calles. Hasta donde hemos podido saber, el uso de la cajita fue restringido a las presentaciones del son de los diablos, y aunque normalmente sólo eran los negros los que utilizaban el instrumento, no se ha descubierto un prototipo similar en África. (Tompkins, 2011, p. 65,67).



Figura 2. Cajita

La quijada de burro

Esta mandíbula inferior asnal era descarnada y con la dentadura floja, haciéndose sonar sus piezas al golpearlas o rasparlas con un palillo liso. (Del Busto, 2014, p.88).

Está confirmado que la quijada de burro ha sido tocada por los afrodescendientes en varios países latinoamericanos. (Rocca, 2010, p.67).

(...) conocido como quijada, carraca o carachacha, que no es sino la mandíbula inferior de un burro, mula o caballo a la que se le quita la carne y se le afloja los dientes para que puedan vibrar en la mandíbula. Se prefiere la quijada de burro porque es más ligera. Una vez removida de la osamenta, la quijada se hierbe en agua jabonosa para limpiar el hueso y retirar cualquier resto de carne que pudiera haber quedado, raspando con un clavo o algún objeto afilado; luego se deja la quijada al sol para que seque. Los dientes se sueltan al remojarlos en alcohol o ron de quemar, el cual una vez encendido consume cualquier vestigio de carne que impida su movimiento. De ser necesario este proceso se repite varias veces hasta que cada diente pueda ser fácilmente aflojado por los dedos y permita que los dientes se muevan de la mandíbula.

El instrumento se sujeta con la mano izquierda por la parte superior o “barbilla” de la quijada y puede ser tocado en cualquiera de las tres maneras siguientes. La mano derecha puede rascar con una costilla de oveja sobre la superficie de la mandíbula; puede rascar también través de los molares a la manera de un raspador; o puede con el puño cerrado golpear el costado de la quijada para que los molares vibren.

Algunos grupos modernos de danza usan la quijada para varios géneros musicales, pero las fuentes indican que tradicionalmente se usó solamente para el son de los diablos y el festejo...El Perú puede ser uno de los pocos países donde se utilice la quijada de un animal como instrumento de percusión, y las fuentes literarias indican que ha estado en continuo uso desde al menos mediados del siglo XVIII. (Tompkins, 2011, p. 65,67).



Figura 3. Quijada de burro.

El checo

Como señala (Rocca, 2009, p.8), es un fruto de la naturaleza conocido como “calabazo”. Se caracteriza por tener forma esférica u ovalada. Se le hace una abertura en un costado y se convierte en instrumento de buena resonancia. También se le perfora dos agujeros pequeños para introducir una cintilla bicolor (rojo y blanco) que sirve para sujetarlo y transportarlo.

El checo, más pequeño que la angara, sirvió para acompañar la saña en el XIX y todavía brinda acompañamiento rítmico al baile tierra y tondero en Lambayeque (Tompkins, 2011, p. 72).

Es un calabazo vacío más pequeño que la angara. A diferencia de esta el checo tiene una abertura rectangular en los costados. En la tradición oral de Zaña aparece el checo como un antiguo instrumentos de percusión costumbrista. La primera referencia escrita sobre dicho instrumento musical la hizo el escritor José Clodomiro Soto, quien acudió a una chichería en Zaña donde se desarrollaba una jarana a fines del siglo XIX. En 1894 publicó en el periódico *La Integridad de Lima* su testimonio de la Jarana, incluyendo un cantar llamado *Baile Tierra*. Posteriormente en 1938, José Mejía Baca participó en otra Jarana en Zaña y allí describe con mayor precisión las características del checo y como se tocaba. En 1979 José Durand presentó en el mismo programa de televisión mencionado anteriormente un checo originario de Zaña. Durante el espacio televisivo, Abelardo Vásquez tocó el checo y Arturo <<Zambo>> Cavero tocó la angara. En Zaña el principal percusionista de checo fue Medardo Urbina Sánchez <<Tana>> (Rocca, 2010,p.71).



figura. 4. El checo

Rasca rasca o carrasca

Se prepara con caña de guayaquil. Algunos lo denominan <<Bambú>> Tiene forma tubular y mide entre 20 y 25 centímetros. Se le hace ranuras y con un palillo o alambre sirve de raspador. (Rocca 2010,p.77).

Muchas clases de idiofonos frotados, fueron también introducidos por los esclavos negros, como los que describe el artículo del Mercurio Peruano de 1791: “frotando un palo liso con otro recortado en la superficie”. Francois Magrin de Collogny, en un manuscrito acerca del viaje hecho al Perú en el primer tercio del XIX, menciona también que uno de los instrumentos que acompañaban la zamacueca bailada por los negros era una caña de bambú cortada por los dos extremos, los que al ser frotados violentamente producían un sonido chirriante, instrumento que se conoce hoy en día como carrasca. (Tompkins, 2011, p. 72).



Figura 5. rascarasca

Calabazo ovalado

Este es el instrumento más difícil de explicar y de reconstruir. Una de las interpretaciones es que en la parte central habría una pieza ranurada, que serviría para raspar. La descripción que hace Fernando romero es la siguiente <<Lleva colgada al cuello una media calabaza con tapa, en cuyo eje mayor corre un listón acanalado contra el cual frota los palos que tiene en la mano>>. Otra interpretación sería que por el uso de dos baquetas se trataría de un instrumento de percusión. Lo más difícil de explicar es sobre que superficie se tocaba y queda finalmente la pregunta. ¿Se trataba de un cuero con el cual se sujetaba o se templaba?, sabiendo que el calabazo tiene una textura totalmente lisa. De otro lado la complejidad del instrumento es tal que se necesitaban dos personas para trasladarlo durante las comparsas.

Además del tocador, había otra persona que sujetaba el instrumento con una cuerda en uno de sus extremos. (Rocca, 2010, p.67)



figura 6. calabazo Ovalado

Tamborcillo

En la estampa <<Danza de bailenegritos>> aparece un afrodescendiente tocando un tamborcillo con una baqueta y simultáneamente toca un flautín (...) Hay evidencias de influencia española en la confección de dicho tamborcillo. Ya en la primera mitad del siglo XX cabe destacar que el zañero Víctor Gamarra, que era pregonero municipal y recorría las calles acompañadas de un tamborcillo para anunciar los bandos del alcalde. (Rocca, 2010, p.68).



Figura 7. Negros tocando el tamborcillo

La angara:

La primera pintura altamente divulgada, conocida como La jarana, fue realizada entre los años 1840 – 1850 por Ignacio Merino. Esta pintura representa una escena de diez personas a campo abierto en donde un afrodescendiente sentado en el suelo está percutiendo con las manos sobre un calabazo redondo y junto a él hay un guitarrista.

En el mismo periodo, Merino también pintó Copla Criolla, en la que aparecen dos personajes. Uno de ellos es un afrodescendiente tocando la angara y un guitarrista. Esta obra forma parte de la colección de Víctor Larco Herrera. El 2 de noviembre de 1923, se publicó por primera vez la reproducción de la pintura de Ignacio Merino titulada Copla Criolla en la carátula de una revista. Esta imagen es muy poco conocida en tiempos actuales. La única mención que hemos encontrado de esa pintura se encuentra en un artículo de Castro Nué.

Existe la versión de otra pintura atribuida a Ignacio Merino, de una persona tocando un instrumento de percusión. Se trata de la ilustración gráfica de la portada de *álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares* de Claudio Rebagliati, donde hay partituras de Zamacueca y otras canciones. Probablemente la edición sea de 1870. Existen dos interpretaciones diferentes de dicha pintura. Una de ellas sostiene que aparece una persona tocando cajón. La otra teoría indica que se trataría probablemente de un tambor membranófono. Tampoco hay claridad sobre el escenario: Piura o Lima. Falta confirmar si la autoría pertenece a Ignacio Merino. Una señal de que Merino podría ser el autor es que en la fachada del local hay un letrero que dice “Chicha de Piura”. De ser así, podría tratarse de una chichería en Lima donde se vendían chicha piurana, que es conocido como <<clarito>> porque no lleva la chancaca tradicional. Sin embargo, hay mucho por esclarecer sobre la obra de Merino ya que diversos escritores le atribuyen diversas pinturas, como *Jarana en Chorrillos* y *Jarana de Amancaes*. Volviendo al tema central, habría que ubicar el original de la pintura.

En 1979 Arturo Jiménez Borja, Conjuntamente con José Durand, presentó en un programa de televisión un ejemplar de la angara, que tiene las siguientes formas: redondo, grande y en la parte posterior con una abertura circular de diámetro aproximado a los cincuenta centímetros. Dicho instrumento musical se encuentra en el Museo de Cultura popular del Instituto Riva Agüero PUCP, en el centro de Lima. (Rocca, 2010, p.71).

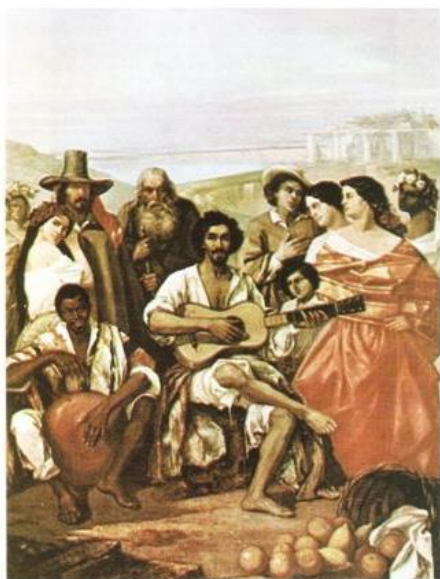


Figura 8. Músicos ejecutando la angara



Figura 9. Músicos ejecutando la angara



Figura 10. Checo (derecha) y angara (izquierda)

Tambor de botija de barro

Respecto al norte del Perú, diversos testimonios orales registrados en Zaña a partir del año 1975 señalan que antiguamente existía el tambor de botija en dicha ciudad como uno de los principales instrumentos de percusión. Nuestra informante la señora Rosa campaña, nos dijo en 1975 que los zañeros mayores tocaban a comienzo del siglo XX el mencionado instrumento musical.

Ricardo Morales Balcazar, nacido en el año 1921, en Zaña, nos informó <<Hace ya varios años, 30 años atrás la señora Carolina Seminario, que vivía en la calle Independencia, me

contó que hace muchos años había un señor que le decían “Negro Grande” y que hizo un tambor de tinaja templado con cuero de burro y sonaba muy fuerte y se escuchaba en todo Zaña. Esa era la novedad y la gente iba a escuchar porque era una cosa maravillosa>>

Hemos logrado confirmar que en seis localidades de la costa peruana se tocaba dicho tambor en Chincha, Cañete, Pisco, Lima Chancay y Zaña. Consultando diversas fuentes confirmamos que se trataba del tambor de botija de barro, preparado con un cántaro de forma cónica que servía para conservar el pisco y el vino y para trasladarlo a otras localidades del país. Medía de largo cerca de 90 centímetros y la boca superior cerca de 40 centímetros. En algunos corrales de antiguas casas en Zaña logramos ubicar dichos cántaros de antaño y reconstruir cuatro instrumentos de percusión membranófonos. Los estudios de Tompkins, Fernando Romero, Nicomedes Santa cruz, Chalena Vásquez confirman en sus libros la existencia del tambor botija de barro. Algunas Fuentes escritas de Lima indican que se usaron desde el siglo XVIII en la costa peruana. (Rocca, 2010, p.74).

(...) Consistía en una gran botija cónica de barro cuya boca se cubría con piel estirada que era afinada hasta conseguir la tensión deseada al calentar el interior de la vasija con brasas. Este instrumento se usó también en las cofradías de los negros bozales a fines del siglo XVIII y al contrario que el tambor de tronco hueco, se tocaba con las manos más que con palitos. (Tompkins, 2011, p. 74).

Nicomedes Santa cruz supo por los viejos negros de Chancay, al norte de Lima, que este mismo membranófono fue alguna vez utilizada para acompañar la zamacueca:

“... se usaban dos vasijas de barro cocido con el fondo roto, las bocas cubiertas con cuero del estómago de un burro como parche. La vasija más grande se conocía como “llamador” y la otra “replicador”, que adornaba el ritmo de la primera. Para lograr la tensión necesaria para afinar, se ponían un pequeño brasero con corontas o bostas y el calor se aplicaba a través del lado abierto de la vasija, mientras el tocador probaba los cueros hasta que llegaban al tono deseado: profundo para llamador, y más agudo para el replicador. Estos tambores de cerámica se tocaban directamente con las manos sobre los cueros.

(...) Más recientemente, conjuntos negros de escenario, profesionales, introdujeron nuevos membranófonos en sus presentaciones, especialmente la tumba y el quinto(congas), y los bongós (...) (Tompkins, 2011, p. 75).



Figura 11. Botija de barro

Violín de calabazo (o Arpa Cuca):

Diversas versiones se refieren a un instrumento musical con una o varias cuerdas, cuya resonancia salía de la mitad de un calabazo vacío en forma de pera, cortado por la mitad. En Zaña hemos recogido la versión el 1 de junio del 2010, de parte de la señora Concepción Suarez Romero, de 84 años, que su esposo le había informado que existía antes una especie de violín hecho con la mitad de un calabazo vacío. Decía que tenía una o varias cuerdas que iban de un extremo a otro. Hemos profundizado tal versión y en nuestra búsqueda hemos encontrado los siguientes datos: Según Sonia Arteaga en sus estudios sobre los viajeros extranjeros en el Perú, uno de ellos confirmó que en Puno había un <<charango>> con cuerdas, hecho con un resonante de calabazo. De otro lado, la misma versión se ha recogido en las zonas altoandinas de Lambayeque.

Según Vásquez (s/f) el arpa cuca es <<Un instrumento de cuerdas de la costa norte peruana, que se confeccionaba con una calabaza de cuyos extremos se templaban varias cuerdas cuatro o cinco. No tiene afinación conocida (Inf.G.Durand, 1990)>>

Tompkins y otros autores indican que había en el Perú el arco musical. Citando a Stevenson informa sobre << Una cuerda de tripa de gato sujeta a un arco que se toca con una varilla. Agrega que existe diversos tipos de arcos musicales, concluyendo aquellos que emplean una clavija para afinar y las que pueden llevar un resonador de calabazo...>>

De las anteriores versiones, tres de ellas se refieren al norte del Perú y la posibilidad del uso de un calabazo de resonante, que con una o más cuerdas se podría convertir en un instrumento musical. De todas las versiones, una de ellas informa de su uso en un poblado afrodescendiente: Zaña. También existe una versión tradicionalmente se usaba ese

instrumento en las zonas alto andinas del norte, particularmente en las serranías de Lambayeque.

(..) es que el calabazo y sus variadas formas se transformaron en diversos instrumentos musicales. >> (Rocca, 2010, p.74,75).

Matraca

Pese a su sonoridad la matraca fue olvidada. En una zarzuela del siglo XIX, recopilada por José Carlos Campos y difundida en el comercio el 12 de setiembre de 1983 con el título de <<la Zamacueca en la Zarzuela>>, fue presentada una composición que se refiere a la matraca y tiene como estribillo <<Tondero, tondero, tondero>>

Que es esto de mamá Chunga

Que viene con su matraca

Que si ella me dice triqui

Yo le digo triqui traca

Tondero, tondero, tondero, ja, ja.

Tompkins ha explicado que los tonderos se difundieron en zarzuelas a fines del siglo XIX. Respecto al instrumento musical, queremos advertir que existen muy pocas referencias en las investigaciones realizadas en el Perú, pero una imagen de Pancho Fierro sobre la celebración de la independencia en 1821 aparece una mujer tocando la matraca y delante de ella están dos afrodescendientes cargando un tambor de tronco largo. Se trata de una comparsa cívica. Como podemos apreciar, ya en aquel periodo los afrodescendientes usaban las matracas. Nuestras indagaciones en la ciudad de Zaña nos confirma que la matraca se usaba en la década del 30 del siglo XX para acompañar sonoramente a las barras o hinchadas durante los partidos de fútbol cerca del antiguo templo de San Agustín. Según relato del señor José Cossío, él conoció las matracas en Zaña en el año 1935, cuando tenía 15 años. Dijo que las hinchadas en los partidos de fútbol de aquella época utilizaban tres o cuatro matraca. Luego nos indicó en su orquesta –que funcionó aproximadamente de 1939 a 1943- él incorporó una pequeña matraca de madera a su equipo musical de batería. Dijo que en aquella época había un carpintero de apellido Herrera que confeccionaba las matracas de madera.

- Nos preguntamos hoy: ¿Cuál es su origen? Efectivamente la matraca fue traída por los españoles durante la colonia, pero antes de ello ya tenía amplia difusión en varios

continentes del mundo, incluyendo la región oeste del África, inclusive en algunos diccionarios se considera que la palabra <<matraca>> habría tenido un origen árabe. En España se utiliza hasta hoy en algunas localidades. >> (Rocca, 2010, p.75).



Figura 12. Matraca

Guiro

El norte de Perú es uno de los lugares de mayor producción de calabazos alargados y tubulares con los cuales se confeccionan los guiros. Se les hace ranuras y con un palillo alargado se le raspa. No se sabe con exactitud el momento de la historia en que se empezó a tocar dicho instrumento en el Perú, pero hay evidencias que ha mediado del siglo XX se acrecentó su uso en las ciudades, principales por la influencia de la música caribeña y mexicana. A partir de los discos y películas producidos en dichos países se difundió el uso de dicho instrumento en el Perú. Particularmente en el norte fue fácil el proceso ya que los calabazos alargados estaban a la mano en las campiñas. >> (Rocca, 2010, p.76,77).

Fernando Romero comenta que el guiro o reco-reco es una media calabaza con tapa, que se cuelga en el cuello y en cuyo eje mayor corre un listón acanalado contra el cual el músico frota los palos que tiene en las manos. (Santa Cruz, 2004. p.62).

(...) Güiro, que consiste en una calabaza oblonga con ranuras perpendiculares cortadas en paralelo una con otra a lo largo de un lado, a través del cual se rasca con un palito o pieza de metal. Aunque el palo rayado no es exclusivamente un instrumento africano, dado que los indígenas de Estados Unidos, México y América Central lo usaron en tiempos precolombinos, parece que en América del Sur fue introducido por los negros después de la Conquista. (Tompkins, 2011, p. 64).



Figura 13. guiro

Sonajas pequeñas

En el norte existe calabazos muy pequeños de forma redonda, que al ser sacudidos servían como sonajas. Hemos recogido la siguiente versión oral del Zañero Santos Espinoza: <<Con el fruto de los calabazos pequeños se hacían sonajas. Con una pita o Hilo se juntaban varios “calabacitos” y servían para arrullar a los niños>>. Esta práctica habría durado hasta mediados del siglo XX. >> (Rocca, 2010, p.77).



Figura 14. calabacito

Maracas

En el norte se han conocido tres tipos de maracas. La primera es la confeccionada por calabazos y es utilizada por chamanes nortños yungas. La segunda es la que se hace con diversos frutos redondos u ovalados a las cuales se les adhiere un pequeño palo que sirve de sujetador. Este último tipo ha sido utilizado por diversas Orquestas caribeñas. En Zaña confeccionaron un tercer tipo de maracas: Según el señor José Cossío Quiñonez, en su orquesta eran elaboradas con latas cilíndricas, pequeñas y sujetadas con un pequeño palo. A su interior se colocaban diminutas bolitas metálicas o <<municiones>>, tal como él dice. >> (Rocca, 2010, p.77).



Figura 15. Maracas

Tambor de tronco

(...) Fue mencionado por Concolorcorvo en su Lazarillo de 1773: "en lugar del agradable tamborcillo de los indios, los negros usaban un tronco hueco con una piel curtida a ambos lados. Este tambor es llevado por un negro que lo balancea sobre su cabeza, y otro camina detrás con dos palos con los que golpea el cuero" El Mercurio Peruano del 19 de junio de 1791 también hace referencia al uso del tambor de tronco hueco en la cofradía de esclavos bozales y William Stevenson (1825) también describe un membranófono que vio en la cofradía de los mandingos y que consistía en "una pieza de tronco hueco cubierta con piel de un cabrito que se coloca cuando aún está fresca y que se temple poniéndola cerca de carbones encendidos." Los viejos de El Carmen, en la provincia de Chíncha, recuerdan haber visto hacia 1950 un tipo de tambor de tronco hueco que se coloca verticalmente en el suelo sobre uno de sus extremos para ser tocado. Grandes tambores huancar hechos de troncos huecos fueron usados por indígenas peruanos y los mismos tipos de tambor son comunes en África, lo cual le da un posible doble origen a este tambor afroperuano. (Tompkins, 2011, p. 74).



Figura 16. Tambor de tronco

Cascabeles en los tobillos.

En la lámina 145, <<Danza de los Diablicos>>, aparecen todos ellos con un instrumento sujetado en cada tobillo. Al parecer se trataría de cascabeles sonoros. Cabe recordar que en Huánuco y el Altiplano existen danzas de negritos y morenadas en que se usan los

cascabeles. En Paita (Piura) los danzantes solieron usar durante todo el ciclo XX la variante de caracolitos o pequeñas conchas marinas en una pierna y en una mano, en las fiestas de negritos y de diablicos. (Rocca, 2010, p.68).



Figura 17. Cascabeles

Palmas y Zapateo

Un análisis completo del instrumental afroperuano debería incluir el cuerpo humano, ya que uno de los acompañamientos que se encuentra en casi todos los géneros criollos y negros es el tocar las palmas, que corre a cargo de los entusiastas espectadores. Más aún, las coreografías de muchas danzas también incluyen palmadas en el cuerpo, pisotones rítmicos (en el Hatajo de Negritos) (Tompkins, 2011, p. 72).

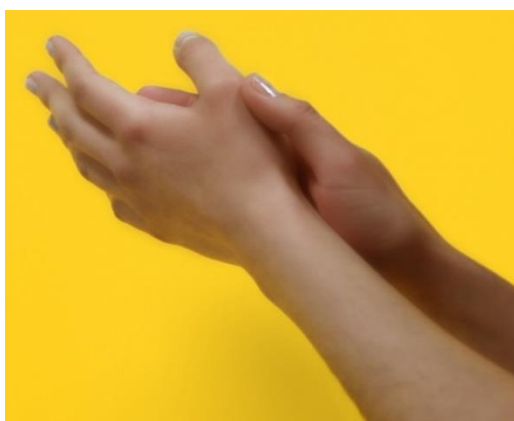


Figura 18 Palmas



Figura 19. Zapateo

Arco musical

Los cordófonos, o instrumentos cuyo sonido es producido por la vibración de cuerdas tensadas, comprenden la tercera categoría de instrumentos. El único cordófono afroperuano conocido de probable origen africano es el arco musical, ahora en deshuso, descrito por W.E.Stevenson en el XIX como una cuerda de tripa de gato sujeta a un arco que se toca con

una varilla. Parece que este instrumento recibió un uso limitado ya que no está incluido entre los instrumentos descritos por otros autores.

(...) Aunque ha desaparecido del país, el arco musical continúa siendo utilizado por negros en otros lugares de América, incluyendo Brasil, donde se le llama Berimbau, el acompañamiento principal de la danza acrobática y pelea estilizada que es la capoeira. (Tompkins, 2011, p. 75)



Figura 20. el arco musical.

Tormento

(...) Incluso se habla de una pequeña mesa, que no es otra que el *tormento*, que aparece en algunos escritos con el nombre de *tamborete*, y en otros lugares de América se llama *Kwa Kwa*. (Santa Cruz, 2004, p.62).

Uno de los idiófonos más extraños utilizados por los afroperuanos hasta las primeras décadas del siglo XX fue una “mesa de ruido” llamada *tamborete* en Lima y “Tormento” en Chile. El renombrado cantor de marineras Augusto Ascuez recuerda haber visto el instrumento en Lima por 1092. Pablo Garrido nos ha dado la más completa descripción literaria de este instrumento, que también acompañaba la cueca en Chile.

El tormento, caja o mesa de ruidos, acariciada toscamente por ambas manos abiertas, da el gran fondo rítmico a la cueca. Hay tormentos que consisten en una simple hoja de madera cepillada, de unos 25 por 35 centímetros, colocada sobre cuatro patas, como los hay elaborados o formados sobre una pequeña caja de resonancia sobre la cual se extiende tapas de botellas cerveceras cubiertas a su vez por finas varillas de maderas. Sobre estas se explaya el “tañedor” y logra su triunfo. Tiene su técnica este contagioso rumoreador, pero una vez iniciado es cuestión solo de repetir el mismo ritmo. Garrido, (citado por Tompkins, 2011)



Figura 21. Tormento

Flauta de Nariz

La cuarta categoría de instrumentos musicales y la menos representada en la música afroperuana es la de los aerófonos, cuyo sonido es producido por una columna de aire que vibra; esta categoría incluye todos los instrumentos de “viento”. El único aerófono de probable origen africano que se sabe fue usado por los esclavos negros es la flauta de nariz, mencionada sin mayor descripción en el Mercurio peruano en 1791. (Tompkins, 2011, p. 76).

1.2.2.3. Destacados cultores de la música afroperuana.

Eva Ayllón:

Esta talentosa cantante nació el 7 de febrero de 1956 en Lima, Perú, su verdadero nombre es María Angélica Ayllón Urbina, pero es conocida como Eva Ayllón, un nombre que adoptó en honor a su querida abuela que fue quien la crio y la apoyó incondicionalmente en todo momento para que inicie su carrera artística, desde que tenía sólo tres años ya mostraba sus dotes artísticos en canto, participando en cuanta actuación había en su colegio, lamentablemente no pudo iniciar su vida artística a temprana edad pues su familia era muy humilde y Eva tenía que estudiar y trabajar para apoyarlos.

Su amor por la música y su indudable talento la llevó a conocer al guitarrista Javier Munayco, con quien realizaba ensayos y trabajaba su voz, con él también aprendió a pararse sobre un escenario, pues le enseñó a corregir sus posturas y adoptar algunos movimientos corporales para una buena interpretación.

Fue en 1970 que se decide y empieza a cantar en concurridas peñas criollas, como, “La peña de los Ugarte”, “el Callejón de un sólo caño” o el “Rinconcito Monsefuano”, en cada presentación su talento era indiscutible por lo que fue muy bien aceptada y aplaudida por el público que la convirtió en su favorita, por eso el año 1973 fue invitada a ser la voz principal del grupo peruano, “Los kipus”, esa oportunidad le abrió camino a fama pues gracias a ello comenzó a ser más conocida en el ambiente musical.

Puede decirse que, en 1977, Eva se convierte ya en una figura de gran éxito y propia luminosidad. Sus canciones se difunden rápidamente, nombrada "Una de las mejores intérpretes del Perú".

Después de su salida de Los Kipus, Eva comienza a proyectarse en trabajos como solista por lo que empieza a trabajar en lo que sería su primer disco, muy bien llamado, “Esta noche... Eva Ayllón”, que salió a la venta el año 1979 y fue un rotundo éxito que desde allí y los años siguientes le abrió las puertas para internacionalizarse pues es invitada a realizar presentaciones en varios países como, México, Ecuador, Argentina, EEUU, Canadá, Chile, Japón, entre otros, en 1997 realizó su primera gira de 45 días por varias ciudades Europeas.

El año 2006 lanzó al mercado su otra producción llamada “Eva Ayllón Live From Hollywood” que es un DVD donde se le ve cantando en vivo con grandes artistas invitados como: Marco Campos, Rony Campos, Arturo Velasco, Ramón Satagnaro, Allan Phillips, entre otros, en este video grabado en el Ford Amphitheater de Hollywood de California se puede apreciar todo el talento, esencia y personalidad que esta cantante ofrece en sus conciertos.

Otras de sus entregas discográficas han sido "Kimba Fá", que fue nominado en la categoría Mejor Álbum Folklórico al Grammy Latino, otra de sus producciones es, "Eva Ayllón canta a Chabuca Granda", un material en CD y DVD que es un gran homenaje a la gran Chabuca Granda, grabado en el Teatro Ateneo de Argentina, también está el trabajo llamado, “40

Años de Clásicos Afro Peruanos” que fue nominado al Grammy Latino 2011 en la categoría Mejor Álbum Folklórico. Ayllon (s.f.).

Juan Medrano Cotito

Juan Medrano Cotito, más conocido por su apellido materno “Cotito”, es un músico excepcional y reconocido a nivel internacional, percusionista de renombre, investigador, cantante, compositor y uno de los maestros vivos del cajón peruano. Por más de 20 años, “Cotito” ha hecho giras, conciertos y talleres en Europa, Asia, África y América. Ha trabajado con Susana Baca desde 1985 y figura en el álbum “Lamento negro”, que recibió un premio Grammy Latino en el 2002.

Una de sus composiciones que puso a rodar a Novalima (y a Cotito) por todas partes es Mira que se me van los pies. El tema más reconocido del músico.

También en 2009 lanzó su primer disco en “La voz del cajón”, grabado en Portugal. En 2012, el gobierno peruano le dio la distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura por sus contribuciones musicales. Museo Violeta Parra (s.f.).

Susana Baca

Nació el 24 de mayo de 1944 en la ciudad de Lima, hija de Ernesto Baca Ramírez y de Carmen de la Colina Gonzáles. Susana descende de una de las familias más ilustres de la música afroperuana: los De la Colina, provenientes de San Luis de Cañete siendo prima hermana de Ronaldo Campos y Caitro Soto. Es responsable, junto a su esposo y representante el sociólogo Ricardo Pereira, de la recuperación de armonías y ritmos casi olvidados de la música afroperuana.

Vivió su infancia en el distrito limeño de Chorrillos, lugar del que guarda los mejores recuerdos según ella misma indica en diversas entrevistas. Desde muy niña estuvo rodeada de músicos; su padre era guitarrista, su madre bailarina, sus tías cantaban y sus primos fueron los creadores del grupo Perú Negro. Ellos aportaron la fuerza necesaria que impulsó a Susana a dedicarse de lleno a la música.

Con el tiempo comenzó sus estudios de música y formó un grupo de música experimental, que combinaba música y poesía local. Ganó dos becas, una del Instituto de Arte Moderno del Perú y la otra del Instituto Nacional de Cultura Peruana, para investigar las raíces de la tradición musical peruana, además de obtener el premio de interpretación y composición en el primer Festival Internacional de Agua Dulce.

Estudió educación en la Universidad Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta", en donde se graduó en 1968. Esta misma institución le concedió el 20 de noviembre del 2009, el Doctorado Honoris Causa.

En 1995, Luaka Bop, el sello creado por David Byrne, sorprendió con la edición de un trabajo recopilatorio que reflejó El alma del Perú Negro, en él se encontraba María Landó, una canción que llevaba impresa la voz y la interpretación de quien, con el tiempo, se convertiría en la principal referente de la tradición musical afroperuana y una de las más destacadas artistas latinoamericanas de la música folklórica. Pero en la carrera de Susana Baca no sólo el aporte de David Byrne ha sido fundamental. Chabuca Granda, famosa cantante y compositora, se convirtió en otra pieza clave en la carrera de Susana. La autora de "Fina Estampa" y "La flor de la canela", encontró en Susana a su sucesora, a tal punto que la contrató como ayudante personal y la alojó en su propia casa.

Desgraciadamente, Chabuca falleció, pero en nombre de su amiga y en el de su pueblo, Susana continuó la tarea de su vida: estudiar y recuperar el sonido de su tierra. Ella y su esposo, Ricardo Pereira, recorrieron la costa peruana recopilando testimonios y documentos de aquellos pueblos afrodescendientes. El resultado de ese trabajo luego se transformó en el libro Del fuego y del agua, publicado en 1992, tras once años de labor. Tres años después, la pareja creó el "Instituto Negrocontinuo", que continuó con un objetivo similar al del libro: mantener vigente la tradición afroperuana. En la actualidad administra un Centro Cultural Afroperuano en la localidad de Santa Bárbara en San Luis de Cañete, al sur de Lima.

Entre los numerosos premios recibidos por Susana Baca está el Premio Latin Grammy obtenido en 2002, por su álbum Lamento Negro, en la categoría «Best Folk Album». Este mismo álbum recibió además una nominación para el Grammy de ese mismo año en la categoría «Best World Music Album». El disco fue grabado originalmente en 1986, para ser luego reeditado en el sello Luaka Bop, del cantante norteamericano David Byrne. Las letras de algunas canciones se basan en poemas de Pablo Neruda y César Vallejo. También ha sido

distinguida con la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa, y la Orden al Mérito de la República del Perú.

En noviembre de 2011, obtuvo el segundo Latin Grammy de su carrera por la colaboración que realizó con el grupo puertorriqueño Calle 13 en la canción "Latinoamérica", junto también con la cantautora brasileña María Rita y la artista colombiana "Totó" La Momposina. Susana Baca (s.f.).

Arturo «Zambo» Caveró:

Arturo Caveró Velásquez (Lima, 29 de noviembre de 1940 - Lima, 9 de octubre de 2009), más conocido por sus admiradores como el "Zambo" Caveró, fue un cantante peruano de música criolla.

El Zambo Caveró es considerado por muchos peruanos como un símbolo de la identidad peruana o más propiamente de la misma peruanidad, por el peculiar tono de su voz y su manera muy particular de cantar con lo cual el artista ha sabido cautivar a los amantes y conocedores de la música criolla peruana. Muchos de sus admiradores coinciden que las intensidades de las interpretaciones de Caveró los llenan de emoción pues al escucharlas les hacen sentir, como ningún otro cantante, las canciones con un ritmo tradicional y de sabor netamente peruano.

Como resultado de su larga y prolífica trayectoria profesional, él es muy popular, admirado y querido, tanto fuera como en el interior de su país natal, el Perú, y es así mismo que El Zambo Caveró vende sus reproducciones musicales no solamente en el Perú, pero en diferentes partes del mundo entero.

El Zambo Caveró se ha especializado en interpretar, con su gran talento de inimitable estilo, canciones tradicionales provenientes de los más auténticos y originales ritmos del Perú; algunas de sus mejores interpretaciones son canciones compuestas por el compositor peruano Augusto Polo Campos, otras provienen de un arraigado estilo Afroperuano de corte tradicional de la Música criolla; todas interpretadas formando dúo con el guitarrista Oscar Avilés.

El 3 de junio de 1987, Caveró, fue laureado conjuntamente con otros cuatro remarcables artistas peruanos: Luis Abanto Morales, Jesús Vásquez y Augusto Polo Campos en Washington por La Organización de los Estados Americanos, también conocida, por sus

siglas, como la OEA. Organización que honró sus méritos después que el Concejo Interamericano de Música hubiera efectuado una exhaustiva evaluación de su carrera artística profesional y sus contribuciones para que la música peruana estableciera la presencia sólida que ostenta en el continente americano y en el resto del mundo. Biografía de Arturo Zambo Caveró. (s.f.).

Discografía

- * Arturo Zambo Caveró, con Oscar Avilés
- * El Chacombo, con Oscar Avilés
- * Los únicos, con Oscar Avilés
- * Mueve tu cucu, con Lucila Campos
- * Seguimos valseando festejos, con Lucila Campos y Oscar Avilés
- * Siempre, con Oscar Avilés
- * Y siguen festejando juntos, con Lucila Campos y Oscar Avilés
- * ¡Qué tal trio!, con Lucila Campos y Oscar Avilés

Carlos Soto:

Pedro Carlos Soto de la Colina (*San Luis, Cañete, 23 de octubre de 1934 - † Lima, 19 de julio de 2004) conocido como Caitro Soto, fue un destacado músico, recopilador, cajonero y cantautor afroperuano, cuyas obras musicales han recorrido el mundo entero y han sido interpretadas por muchos destacados cantantes internacionales.

Descubrió su vocación por la música en la casa de la afamada Valentina, quien era una de las más importantes impulsadoras del folklore afroperuano. Pronto formó parte de grupos musicales como "Tropical Estrella" y "Cuadrilla Morena". A la edad de 22 años empezó a formar parte del grupo musical "Estampas de Pancho Fierro", donde debutó en la Municipalidad de Lima y el cual hizo que viajara hacia Arequipa y al vecino país de Chile.

En 1957, conoció a la afamada cantautora Chabuca Granda, hecho que marcó todo un hito en su historia musical, ya que acompañándola alcanzó la fama internacional. Con su ayuda también formó parte de la asociación cultural "Perú Negro", donde realizó viajes a diversos países del mundo, ganando así los premios:

Festival de la Danza (Argentina 1969).

Premios OTI (España 1977).

Mickey Angello (Argentina 1980).

Expo 92' (España 1992).

Caitro Soto es autor de conocidas canciones como "*A sacá camote con el pie*", del género landó, los festejos: "*Yo tengo dos papás*", "*Canto a Cañete*", "*Curruñao*", "*Ollita Noma*", "*Negrito de la Huayrona*", "*Negrito de San Luis*" y el alcatraz "*Quema tú*". Sandunga (2009), Ha sido merecedor del galardón de Gran Maestro, otorgado por el ministerio de educación, las llaves de la ciudad de San Vicente de Cañete en 1995, y homenajes en el distrito de Miraflores y Santiago de Surco.

Aquejado por la diabetes falleció en su casa a la edad de 70 años el 19 de julio de 2004. Buena música (2019)

Lucha Reyes:

Lucila Justina Sarcines Reyes, conocida en el mundo del criollismo como Lucha Reyes, nació en Lima, el 19 de julio de 1936. También es conocida como la Morena de Oro del Perú.

En 1950 participa en el programa El sentir de los barrios de Radio Victoria, entonando el vals Abandonada. En 1960, conoce al animador Augusto Ferrando, quien luego de algunas pruebas, la integra a la famosa Peña Ferrando. Con el grupo de Ferrando, viaja a provincias y realiza presentaciones en Lima.

En 1970, aparece su exitosa producción La Morena de Oro del Perú cuyo primer éxito fue el vals de Augusto Polo Campos "Regresa", cautivando así al público peruano. Para 1971, graba su segunda placa asesorada musicalmente por Rafael Amaranto: Una Carta al Cielo, donde se hicieron éxitos: Jamás impedirás de José Encajadillo, Una carta al cielo de Salvador Oda, Propiedad privada de Modesto López, Ya ves de Augusto Polo Campos.

Falleció a los 36 años, la mañana del 31 de octubre de 1973, en el Día de la Canción Criolla. Sufrió un infarto, perdiendo la dura batalla contra la diabetes. De Perú (s.f.).

Pepe Vásquez:

Pepe Vásquez Montero nació el 25 de noviembre de 1961 en Lima. Perteneciente a dos familias de tradición afroperuana. Por su familia paterna pertenece a los populares Vásquez, provenientes de Aucallama en Huaral. Su padre, don Porfirio Vásquez Aparicio, fue una de las primeras personas que comenzaron a rescatar las tradiciones negras. Mientras que, por su lado materno, Pepe descende de una de las familias de San Luis de Cañete que más logros le ha dado a la cultura afroperuana, la familia De La Colina. Su madre, doña Elia Montero de la Colina, es hermana de Caitro Soto de la Colina, y prima hermana de Ronaldo Campos y Susana Baca.

Pepe comenzó a cantar y tocar la guitarra a la edad de cinco años, y a componer en su adolescencia. No tuvo necesidad de estudiar en el conservatorio. Luego de terminar sus estudios secundarios y cuando poco a poco comenzó su carrera artística, empezó a poner en práctica lo que había aprendido de su familia de San Luis de Cañete, uno de los principales centros de cultura afroperuana.

En los ochentas comenzaría su etapa como cantautor profesional. Una de las canciones más reconocidas es el Jipy Jay, una adaptación de un tema norteamericano que rompió esquemas en el ámbito local. Otro tema hecho popular es *Ritmo de Negros* o también llamado *le dije a papá*, compuesto en homenaje a su padre, y que sería popularizado por Eva Ayllón. Así también tenemos canciones como “A mamá” y “No Valentín” entre las más populares.

Este cantautor de nuevo cuño, impuso acordes y fusiones a la música peruana, adicionándole instrumentos de percusión propios del Caribe que enriquecen un género rico y complejo de por sí.

A mediados de enero del 2014, estaba siendo sometido a diálisis, impedido de dejar el hospital; sin embargo, solicitó a los médicos le den un permiso especial para conocer a su hijo recién nacido. A causa de esta salida, contrajo una infección grave e ingresó nuevamente al Hospital Edgardo Rebagliati, donde un cuadro de septicemia acabó con su vida. Falleció a los 52 años el día 25 de marzo de 2014. Pepe Vásquez (s.f.)

Lucila Campos:

Clara Lucila Campos Marcial (Lima, 16 de agosto de 1938), conocida como Lucila Campos es una popular cantante peruana, conocida como la “Morena Espectáculo” o en la última década denominada: “Reina de las Polladas”. Intérprete de música criolla, afroperuana. Tuvo dos hijos: Zoila García y Pedro Guadalupe

A los 19 años debutó como solista, formando parte luego de la agrupación “Gente Morena de Pancho Fierro”. Luego ingresó a la compañía “Teatro y Danzas Negras”.

En 1969 se integró a la asociación cultural afroperuana “Perú Negro”, al lado de Pilar y Sara Cruz, Rodolfo Arteaga, Isidro y “Lalo” Izquierdo, Líder Góngora, los hermanos Carlos “Caitro” y Orlando Soto y Víctor Padilla.

Después de trabajar 17 años con “Perú Negro”, decidió continuar su carrera como solista, viajando por diversos escenarios del Perú y del mundo. En ese lapso también realizó muchas grabaciones, incluidos dos discos que produjo con dos grandes de la música criolla: Óscar Avilés y Arturo “Zambo” Caveró.

Entre su amplio repertorio de canciones, destacan: “Toro mata”, “Peruanita bonita”, “Guaranguito”, “Si me faltaras amor”, “Mayoral”, “No te he dado motivo”, “Si pasas por mercaderes”, “Negrito Chinchivi”. Lucila Campos(s.f.).

El 14 de junio de 2007, Lucila Campos, la "tía" como cariñosamente la llama la gente; fue operada del corazón en donde se le puso un marcapasos, ya que sus latidos cardíacos eran muy débiles. En el 2009, sufrió la amputación de una de sus piernas a causa de su avanzada diabetes y dos ACV.

Murió el 12 de diciembre de 2016 a los 78 años de edad.

Rafael Santa Cruz:

Rafael Luis Miguel Santa Cruz Castillo (Lima, 29 de septiembre de 1960 - Lima, 4 de agosto de 2014).

Fue un gran músico y actor peruano. Como persona, era poseedor de un gran don de gentes. Gran autor, intérprete, promotor y difusor de la música afro-peruana en el Perú y el mundo.

Fue parte de la destacada, querida y reconocida familia Santa Cruz. Hijo del famoso torero Rafael Santa Cruz y sobrino de los 2 grandes del folklore afro-peruano, Victoria Santa Cruz y Nicomedes Santa Cruz.

Rafael Santa Cruz, se presentó con gran éxito en muchos escenarios internacionales y nacionales con conciertos y recitales extraordinarios.

Participó como invitado en grabaciones de Eva Ayllón, Carmina Cannavino, Lito Figueroa, Miki González, NSQ-NSC, Carlos Guerrero, Willy Rivera, Victoria y Nicomedes Santa Cruz, Patricia Saravia y Tierra Sur, entre muchos otros.

Rafael Santa Cruz Organizó el «II Festival Internacional del Cajón Peruano» realizado en la ciudad de Lima-Perú el 11 de abril de 2009 por el cual le fue reconocido el récord mundial del mayor número de cajoneros en todo el mundo tocando juntos lindas piezas musicales. Cultura e historia. (s.f.)

Ronaldo Campos

Nació en San Luis de Cañete en 1927. A los 12 años, se trasladó a Lima, donde integró los grupos Pancho Fierro, Cumanana y Teatro y Danzas Negras del Perú.

En 1969, fundó la Agrupación Cultural Perú Negro, que estuvo formado por Isidoro y Lalo Izquierdo, Rodolfo Arteaga, Sara y Pilar de la Cruz, Esperanza Campos, Línder Góngora, Lucila Campos, Víctor Padilla, así como Caitro Soto y su hermano Orlando

(primos de Ronaldo). Realizaron presentaciones en el extranjero. En el mismo año obtuvieron el primer lugar en el Festival Internacional de la Danza y la Canción en el Luna Park de Buenos Aires, Argentina.

En 1998, Ronaldo fundó Perú Negrito, conjunto infantil con el que viajó al Festival Mundial de Niños en 1999.

A la par de dirigir Perú Negro, participaba en diferentes eventos, como el II Festival de Arte Negro de Cañete, donde participó como organizador.

A inicios del 2001, Ronaldo Campos sufrió un derrame cerebral, y meses después, en agosto, falleció a causa de un infarto fulminante. Esadademic (s.f.)

Porfirio Vásquez:

Fue un guitarrista, cantante, bailarín, cajoneador y decimista peruano llamado *El Patriarca de la Música Negra*.

Nació en el Distrito de Aucallama, en la provincia de Huaral en 1902. Posteriormente dejó su ciudad natal y asentó en Lima, en el barrio de Breña. Es hermano de Carlos Vásquez, quien fuera un importante decimista de la época.

Casado con doña Susana Díaz Molina, fue padre de ocho hijos quienes heredaron su vocación por la música, como el primogénito Vicente Vásquez quien fue un importante guitarrista y Pepe Vásquez el hijo menor, que es uno de los principales representantes de la música afroperuana en la actualidad.

Con ellos formó un conjunto llamado “Porfirio Vásquez y sus hijos” que realizó numerosas presentaciones.

Fue cultor de varios géneros musicales afroperuanos como el agua'e nieve, el alcatraz, el zapateo y el festejo. Además influyó mucho en Nicomedes Santa Cruz en sus inicios como decimista.

En 1949 fue profesor en la primera Academia Folklórica que se fundó en Lima dictando clases de danza y guitarra. En aquellos tiempos no había una manera definida de bailar festejo por lo que tomó algunos pasos de danzas similares, estableciendo muchos de los pasos básicos que hasta hoy se conservan.

Falleció en 1971 tras haber sufrido un derrame cerebral. En 1984 Abelardo Vásquez, el cuarto de sus hijos, fundó en su honor la "Peña Don Porfirio" en el Distrito de Barranco.

Porfirio Vásquez (s.f.)

Manuel Quintana Olivares “Canario Negro”.

“El Canario Negro” como se le conoció, según dicen por el timbre de su voz. Perteneció a esa generación de intérpretes negros de Jarana o Marinera Limeña, junto con Elías y Augusto Ascues, Manuel Covarrubias, Alejandro Arteaga y otros, exponente del Lundero que aprendió en Zaña – Lambayeque a inicios del siglo pasado. Gran cantor que según dice el maestro Manuel Acosta Ojeda fue el único cantante al que no derrotó Augusto Ascues. El anacrónico (s.f.).

Rocca (2016) refiere que Manuel Quintana introdujo el género saña en la capital, y se dice que fue él quien le enseñó a la artista Alicia Maguina una versión antigua de saña.

Augusto Ascuez Villanueva:

Augusto nació el 07 de octubre de 1892 y fue bautizado en la parroquia de San Lázaro el 03 de abril de 1893. Hijo de Jorge Ascuez y de Nicolasa Villanueva, ambos de Lima, designaron en condición de padrino a Guillermo Beunza y Margarita Pérez. Elías, su hermano, era menor que Augusto, nació el 20 de junio de 1895 y recibió el sacramento del bautismo - llevado a la pila por los padrinos de su hermano el 09 de febrero de 1896.

Crecieron en el barrio de Malambo, trabajaron como albañiles desde sus mocedades y en esa actividad continuaron hasta la vejez. En 1929 Elías partió rumbo a Chile, en gira artística, con el celebrado compositor, moreno también, Alejandro Sáenz, Gregorio Villanueva, Jorge Acevedo y Teresa Arce, quien años después destacaría en el teatro nacional.

Estuvieron fuera del país dieciocho meses. Sáenz se quedó, Acevedo falleció en Valdivia, y el resto emprendió el regreso.

Elías pasó a vivir en 1939 a la Avenida del Trabajo No. 308 del tercer Barrio Obrero del Puente del Ejército, inaugurado en beneficio de las personas de modestos recursos económicos. Casas de dos, tres, cuatro y cinco habitaciones, el pago por el alquiler era variable y, en cierta manera, cómodo: 10 soles al mes en el primer caso, 16,50 en el segundo, 18 en el tercero y 30 en el cuarto.

Augusto y Elías eran sobrinos de Mateo Sancho Dávila y Clara Boceta, del Callejón de la Cruz, en Malambo, quienes los criaron.

Retoño de esta pareja fue Braulio Sancho Dávila, autor del vals "Abeja" y, según Durand, de "Dios" y "la versión original de Ídolo". Esta afirmación hay que tomarlas con reservas, pues se atribuye también a Nicanor Casas y la familia del recordado compositor de "Anita" ha disputado la auditoría desde hace tiempo.

Brauli Sancho Dávila tuvo, entre su numerosa familia, tres primas que llevaban en las venas el baile popular, la jarana limeña: Bartola, Isabel y Peta. Tío también, y tío de trago y amanecida de Augusto y Elías fue Santiago Villanueva, para los amigos simplemente "Chocolate". Uno de sus hijos (Mamerto) se casó con Melchora Martínez; de esta pareja nacería el futbolista Alejandro Villanueva, ídolo de Alianza Lima, integrante en 1936 del equipo de fútbol que viajó a Berlín para intervenir en las Olimpiadas y, en el consenso deportivo, uno de los más grandes futbolistas peruanos.

Elías falleció en 1973, Augusto el 17 de agosto de 1985. "El Comercio" destacó tan sentida desaparición con un titular que decía: "Murió reliquia de criollismo". Tenía 95 años. Sus restos fueron velados en el Pasaje Acapulco (avenida Juan Manuel del Mar 1350, Chacra Colorada). Criollos peruanos. (s.f.).

Nicomedes Santa Cruz

Nació el 4 de junio de 1925, en el distrito limeño de La Victoria (Perú). Fue el noveno de los diez hijitos de Nicomedes Santa Cruz Aparicio y de Victoria Gamarra Domínguez. Al concluir el colegio, se dedicó a trabajar en la herrería familiar en la avenida Abancay en Chacra Colorada, en el distrito de Breña, oficio que realizó hasta 1956, cuando abandonó el taller y se dedicó a recorrer el Perú y toda Latinoamérica. Al retornar a Lima decidió que se convertiría en artista. Su cercanía con Porfirio Vásquez, a quien conoció en 1946, influyó de manera decisiva en su formación como decimista.

Asumió la tarea de revivir el folclore afroperuano que organizó con su hermana Victoria Santa Cruz (1956-1961), a través de actuaciones radiofónicas y sus colaboraciones en los diarios peruanos Expreso y El Comercio, y otras publicaciones.

A partir de 1956 recorrió el Perú recopilando cantos populares. Debutó en los escenarios la noche del 11 de mayo de 1957, en el Teatro Municipal de Lima presentando la revista musical "Estampas de Pancho Fierro", dentro de un espectáculo denominado Ritmos negros de Perú.[3] Su debut radiofónico lo realizó un mes después, el 11 de junio, en Santiago de Chile, en Radio Corporación.[3] Al año siguiente hizo su primera presentación internacional, en el Teatro Municipal de Buenos Aires en Argentina con su espectáculo Ritmos negros del Perú.

También incursionó en el periodismo, en la radio y la televisión. Entre 1961 y 1962 aparece fugazmente en la política, tomando posturas antiimperialistas y de izquierdas, y de apoyo a la Revolución Cubana.

Nicomedes siguió participando en eventos para promover la cultura afroperuana, viajando a Brasil en 1963 y a Cuba en 1967. En su carrera destaca la dirección del primer Festival de Arte Negro, realizado en San Vicente de Cañete, en agosto de 1971. Otro de sus viajes tuvo como destino África en 1974, donde participa en el coloquio Négritude et Amérique Latine.

Ese mismo año viajó a Cuba y a México, participando en una serie de programas televisivos. A estos países les siguieron Japón (1976), Colombia (1978), Cuba (1979), Panamá (1980).

Desde 1981, se trasladó a Madrid, donde residió hasta su muerte. Allí fue periodista en Radio Exterior de España. [1] Al mismo tiempo en 1987, colaboró en la preparación del disco de larga duración España en su Folklore, sin descuidar sus presentaciones en diversos países. En 1989, impartió un seminario sobre la cultura africana en Santo Domingo (República Dominicana) y al año siguiente participó en la expedición Aventura 92, que recorrió puertos de México y Centroamérica.

Afectado por un cáncer de riñón, falleció el 5 de febrero de 1992, después de haber sido intervenido quirúrgicamente en el Hospital Clínico de Madrid. Nicomedes Santa Cruz (s.f.)

Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra

(*La Victoria, Provincia de Lima, 27 de octubre de 1922). Compositora, coreógrafa y diseñadora, exponente del arte afroperuano. Hija de Nicomedes Santa Cruz Aparicio y Victoria Gamarra.

Se inició en el mundo de las tablas con el grupo Cumanana (1958), junto a su hermano menor Nicomedes Santa Cruz, famoso decimista y poeta. Becada por el gobierno francés, viajó a París para estudiar en la Universidad del Teatro de las Naciones (1961) y en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos. En esta última universidad destacó como creadora y diseñadora del vestuario de la obra El retablo de don Cristóbal, de Federico García Lorca, y en La rosa de papel, de Ramón del Valle Inclán. De vuelta en el Perú, fundó su compañía, Teatro y Danzas Negras del Perú, con la que realizó presentaciones en los mejores teatros peruanos, así como en la televisión. Este grupo representó al Perú en las festividades con ocasión de los Juegos Olímpicos de México 1968, en las cuales recibió medalla y diploma por su impecable labor.

Posteriormente, en 1969, realizó giras en diversas ciudades de Estados Unidos y de regreso al Perú en mayo del mismo año fue nombrada directora del Centro de Arte Folclórico, hoy Escuela de Folclor. En el primer Festival y Seminario Latinoamericano de Televisión organizado por la Universidad Católica de Chile en 1970, ganó el premio como la mejor folclorista, y al año siguiente fue invitada por el gobierno de Colombia para participar en el Festival de Cali. Fue nombrada directora del Conjunto Nacional de Folklore del Instituto

Nacional de Cultura, entre 1973 y 1982, y en esta condición realizó una exitosa gira por Estados Unidos, Canadá, El Salvador, Guatemala, Francia, Bélgica, Suiza y el Principado de Mónaco.

Una vez finalizado su cargo, se desempeñó como profesora invitada (1982), asistente (1983-1989) y vitalicia (1989-1999) en la Universidad Carnegie Mellon. Ha dirigido talleres en diferentes países como Rusia, Israel, Canadá, Dinamarca, España, Italia y Argentina.

Actualmente radica en la ciudad de Lima. Victoria Santa Cruz. (s.f.)

1.2.3. El folclore musical afroperuano en la región Lambayeque

1.2.3.1. Semblanza y cotidianidad de la población africana en Lambayeque.

A la región específicamente a Zaña, llegó un número considerable de esclavos negros. Fueron destinados trabajar en el área urbana en construcciones, servicios y en el área rural en los ingenios azucares y trapiches. Padecieron mucho a causa de los castigos que les eran impuesto, los que se realizaban en lugares acondicionados especialmente para su ejecución. Allí se castigaban a quienes cometían algún delito y sobre todo a los esclavos que se revelaban y alzaban contra sus patrones.

Fue como consecuencia de la tragedia de 1686 y la inundación que se produjo en 1720 que Zaña fue abandonada por la población mayoritariamente española, posibilitando que predominara la población africana que fue posesionándose gradualmente del lugar. Ciertos intentos de reconstruir la ciudad y volver a tener hegemonía sobre ella, hicieron los españoles; pero a pesar que el poblador africano se enfrentó a las vicisitudes que se le presentaron, su espíritu no desmayó para hacer frente al antiguo patrón que nuevamente intentaba recuperar su status.

1.2.3.2. Herencia del arte musical de los afroperuanos.

Del África, los esclavos negros trajeron su rica y variada cultura. Nos trajeron su idioma, canto, baile, ritos, costumbres. En el Perú, pese al yugo opresor, continuaron desarrollando su arte. (Rocca, 1985, p.120)

El legado musical de los afroperuanos que habitaron en nuestra región, tuvo algunas características propias que le dieron ese matiz, y que producto del proceso de aculturación que se dio en todo el continente produjo una música enriquecida por los ritmos negros y las melodías de nuestra cultura. Como señala Delgado (s.f.) La música popular lambayecana, como elemento de identidad, tiene su origen en el ambiente rural y, a la vez, es de característica negra. Por tanto, la música es el primer elemento histórico artístico que nutre nuestra identidad al estar presente en la historia, el pueblo y la identidad, Esta música rural y negra la hemos encontrado ubicada en el valle de Zaña alrededor del siglo XVIII, teniendo como expresión más remota las canciones precisamente llamadas “sañas”, las cuales fueron cantadas y cultivada por los esclavos de plantación de la época colonial. En el siglo XVIII estas “sañas”, llamadas también lunderos de Zaña van a devenir en tonderos, que también es una danza afro-yunga, y que según Nicómedes Santa Cruz, el tondero tiene su origen en la ciudad de Zaña al devenir la “saña” en “lundero” y este en “tondero”.

Pero también en el departamento de Lambayeque hemos podido ubicar las “tonadas” y las tonadillas”, que son expresiones de la música negra y que históricamente pertenecen al siglo XVIII, como también la existencia de la canción negra llamada “congas” que fueron ubicadas a mediados del siglo XIX. (p. 127).

Como ya se ha precisado, al poblador procedente de África, que llegó a nuestro suelo en calidad de esclavo, no se le permitió traer consigo nada que lo vinculara con su tierra de origen, por ello que fue a través de la adaptación y a su imaginación que en algunos casos reconstruyeron o crearon nuevas formas musicales que fueron acompañadas por instrumentos creados y confeccionados con los recursos naturales que se contaban en la región.

Los instrumentos musicales que intervienen en los diferentes motivos dancísticos y afroperuanos de nuestro pueblo de Zaña, se remontan a la época de colonia. Se dice que allá por el siglo XVII y XVIII, con la llegada de los esclavos negros que procedían de las diferentes tribus de África se inicia la llamada bullaranga en el barrio Malambo, que era el barrio donde habitaban los negros y donde se daba los diferentes motivos dancísticos.

En aquellos tiempos todos los instrumentos de percusión eran confeccionados por los propios esclavos, es así que el principal detalle de percusión donde tocaban o golpeaban para practicar sus ritos, eran los checos o calabazos, a los que les hacían un hueco y luego de sacarles las semillas, los mismos quedaban listos para ser utilizado como instrumentos de música. Estos calabazos abundaban en aquella época, y los mismos fueron utilizados por

los indígenas como utensilios de cocina. Volviendo a los instrumentos de percusión, diremos que la quijada de burro o de caballo, era un instrumento casi infaltable en el marco musical; otro detalle era la llamada Rora, tipo de arpa rústica, las cuales eran hechas con tripas de cerda y calabazas secas como cajas de resonancia, con estos instrumentos la negrería daba rienda suelta a sus herejías y a su danza desenfrenada y loca. Legoas (s.f).

El checo está documentado en Zaña desde 1894, por José Clodomiro Soto. (Rocca, 2011, p.15).

También se usaba el tambor de botija, el cajón, la guitarra y las palmas, según algunos testimonios orales recogidos de los pobladores zañeros.

Destacan dos ritmos musicales que fueron practicados por los esclavos negros confinados en nuestra región:

Zaña o Lundero:

Fue un baile que ahora está en desuso y cuyo nombre le viene por el pueblo de Zaña en el departamento de Lambayeque.

El baile zaña, que pudo haberse originado aquí y recibir influencia directa de la población negra, tiene una estructura ternaria de “glosa”, “dulce” y “fuga” como el tondero, pero con las tres partes en modo mayor en lugar de la típica estructura de tondero de modo menor, relativo mayor y modeo menor.

Los textos de las primeras zañas fueron aparentemente una sátira burlesca de la religión que, de acuerdo a los clérigos del momento, propiciaron los desastres del pueblo-“el castigo divino de Dios”. José Mejía Baca, uno de los más destacados estudiosos del folklore del norte del Perú, señaló en su artículo “La Saña” publicado en *El Comercio* (1938) que la zaña era cantada por un grupo de doce personas. El “checo”, una calabaza hueca cubierta por uno de sus lados, utilizada durante la Colonia como una medida para el maíz, se improvisó en aquellos tiempos como instrumento musical. Se colocaba entre las piernas del ejecutante, con la abertura hacia abajo, y se tocaba golpeándolo con las manos sobre la parte superior. Una voz solista llevaba la melodía y un coro repetía el segundo verso con una armonía en dos partes. (Tompkins, 2011, p.114).

El testimonio oral más antiguo sobre dicho cantar se refiere a la visita que hizo el artista Manuel Quintana, <<Canario Negro>> natural de Lima a la ciudad de Zaña probablemente en la primera década del ciclo XX (...) No se tiene la fecha exacta del viaje del Canario

Negro a la ciudad norteña pero una posibilidad es que haya ocurrido antes de 1911 ya que en ese año se presentó por primera vez en Lima un espectáculo artístico único que incluyó en el programa la Saña. (Rocca,2010, p. 136).

Es así como la “saña” fue un canto profano – religioso en que se encuentra la burla y la sátira disfrazando una protesta (...) La saña consta de tres partes perfectamente definidas: la “glosa” el “dulce” y la “fuga”.

Se reunían diez o doce personas. Los que cantaban permanecían de pie, los demás sentados. El único instrumento- si cabe tal denominación- era el “checo” (...) se sentaba el negro sobre el “checo” entre los muslos de forma tal que las piernas tuvieran libre movimiento. (Rocca,2010, p. 140).

Nuestros antepasados se comunicaban entre ellos y bailan al ritmo de tambores africanos, ahora se baila al ritmo de cajones afroperuanos. Con ingeniosa creatividad utilizaban todo lo que les permitiera sugerir ritmos musicales y expresar sus sentimientos. (Afroperuanos, 2013).

Golpe tierra:

Es una antigua danza popular de la costa peruana del siglo XIX. Es probable que sea más antiguo que el tondero y la marinera norteña. Es un canto arrollador, alegre y de corta duración. Se acompañaba con coros y palmas. Antiguamente se interpretaba con el instrumento de percusión llamado checo, con vihuela o arpa (...) A diferencia de otros géneros musicales de la costa norte del Perú, el estudio de este cantar trasciende fronteras regionales y nacionales. Evidencias de esta melodía se encuentran en el siglo XIX en zonas costeñas y andinas del Perú, pero además en Bolivia, Argentina y Chile. (Rocca,2010, p. 125).

Acerca del “Baile Tierra” de antaño de Zaña podemos hacer las siguientes precisiones, sobre participantes, características del canto e instrumentos musicales:

Participantes:

- 2 Cantante
- 1 Percusionista
- 1 Guitarrista
- Uno o varios tocadores de palmas
- Una o varias parejas de baile con pañuelo.

Características básicas del canto:

- Una estrofa inicial.
- Un estribillo o fuga. Era tradición que los asistentes a una reunión o jarana acompañaran la fuga con un coro de voces. La fuga era y es frenética, eufórica y muy rápida. Se canta con voz más alta. Participan todos los asistentes.
- El cantar antiguo ha sido un contrapunto muy sencillo y simple. Una persona colocaba la glosa y otra la fuga.
- No hay una métrica fija ni en la primera estrofa ni en la fuga. Esto marca una gran diferencia con otros cantares de la costa peruana. Es un canto libre.
- Si encontramos rimas entre los versos.
- En algunos casos hemos constatado improvisación o cantares “repentistas”, principalmente en el caso de Juan Leyva muy familiarizado con la creación artística.
- Contenido erótico o pícaro en la mayoría de los casos. Pero hay excepciones. En algunos casos se abordaba temas dramáticos como “Hablan los negros del Combo”, que se refiere al desborde del río Zaña que arrasó la ciudad antigua.
- Uso frecuente de metáforas relacionadas con la naturaleza, la flora, la fauna. Debemos tomar en cuenta que los cantares zañeros en la mayoría de los casos se dedicaban a las faenas agrícolas en un contexto rural.
- Tiempo corto de duración. El baile tierra es sumamente rápido. Podríamos decir que es uno de los cantares más breves del Perú. (Rocca,2011, p. 15).

Canciones: Hablan los negros del combo, Anoche me cacé un piojo, Todas las cosas del mundo que diferentes que están, etc.

El baile tierra es una antigua danza popular de la costa peruana del siglo XIX (...) Es un canto arrollador, alegre y de corta duración. Se acompañaba con coro y palmas. Antiguamente se interpretaba con el instrumento de percusión llamado checo, y con vihuela y arpa. La danza es con pañuelos y con la limeta, calabazo, de licor sobre la cabeza.

Hasta el momento solo se conoce al baile tierra como una denominación general, pero no había datos específicos sobre su significado. (Rocca,2010, p. 125).

1.2.3.3 Una aproximación actual de la música afroperuana en la región Lambayeque.

Actualmente existen muchas vertientes musicales que van surgiendo y anteponiéndose unas con otras; pero que se posesionan rápidamente de la sociedad y a su vez condicionan la vida de la población más vulnerable a ellas: los niños y jóvenes.

El avance y desarrollo de los medios de información y comunicación, se han convertido en los vehículos más poderosos y eficaces que tienen como aliados estas propuestas musicales que son implantadas en nuestra vida cotidiana y que condicionan el actuar de las personas. Entendiendo que la música es universal y hay la libertad de seleccionar y escuchar la que cada quien considere adecuada; hay un peligro inminente y silencioso que acecha y atenta contra las bases fundamentales de toda población; su identidad.

El desinterés por la práctica de nuestras costumbres y manifestaciones culturales propias de la región, implica la falta de compromiso e identificación con la problemática y desarrollo tan necesario para vivir en armonía.

En la región, existen esfuerzos, algunos en solitario y otros incipientes, agrupados en instituciones que luchan por mantener su vigencia y sobretodo rescatar y preservar nuestro rico acervo cultural regional; pero que aún estamos lejos de lograr concientizar a la población y generar en ellos el compromiso por la defensa de nuestra cultura.

- Asociaciones y cultores del arte musical afroperuano.

Entre las instituciones y personas que están apostando y que durante muchos años llevan realizando un trabajo serio y comprometido con la difusión y rescate de las expresiones afroperuanas en nuestra región podemos señalar los siguientes:

Luis Alberto Rocca Torres

Nació en el puerto de Callao en 1942. Es doctor en Sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente reside en Zaña pueblo de la costa del norte del Perú y dirige el Museo Afroperuano de Zaña, fundado en el 2005 el cual tiene un enfoque comunitario y diaspórico. Es autor del expediente “Zaña: Sitio de Memoria de la Esclavitud y la Herencia Cultura Africana”, que fue aprobado en el año 2017 por la UNESCO.

Rocca ha desarrollado actividades académicas y culturales en 19 países de las Américas y Europa. Es autor de 17 libros, la mayoría sobre temas étnicos y culturales.

Hildebrando Briones.

Nació en Zaña el 10 de julio de 1943, sus padres fueron don Manuel Briones y doña Juana Vela Castro. Estudió en el Colegio Santo Toribio de Mogrovejo hasta el quinto año de secundaria, la afición por la literatura le nace en la vida escolar; su primera decima es “mi collera” allá por el año 1961. Es aficionado a la literatura, siendo su autor preferido Nicolás Guillén, poeta cubano que llevó el ritmo negro a la poesía.

Parte de su producción son:

El loro, el culantro, la suerte, canto negro, señor turista, entre otros. (Legoas, s.f. p.23).

Asociación Cultural Kilombo

Fundada el 03 de marzo del 2018 por Albert Álvarez Olaya en la Ciudad de Chiclayo, dedicada a investigar, cultivar, promover y difundir la cultura afroperuana, principalmente a través de las danzas, la música y la declamación, buscando generar interés constante de la sociedad hacia esta hermosa vertiente cultural, aplicando para ello modelos sólidos de organización e innovación.

Como objetivos tienen los siguientes:

- Difundir y promover a través del arte la cultura afroperuana.
- Incentivar a las personas a disfrutar de nuestras raíces danzarias y musicales.
- Generar proyectos culturales con la finalidad de mantener constancia en la actividad artística en todo el departamento de Lambayeque, fomentando la integración entre los diversos artistas y grupos locales.
- Preservar las herencias musicales y danzarias afro de nuestra región.

La Peña Lambayecana

Es una agrupación musical y cultural, fundada el 19 de enero del 2011, que hace investigación sobre instrumentos y ritmos autóctonos de nuestra región. Está conformada por dieciocho integrantes, entre músicos y bailarines de Lambayeque. El repertorio es básicamente la música criolla, vales, marineras, tonderos y música afroperuana. Esta agrupación también cuenta con temas inéditos los cuales son incluidos en sus eventos y del cual tienen un disco grabado.

La Peña Lambayecana viene realizando investigaciones permanentes sobre el checo instrumento musical declarado por el Ministerio de Cultura como Patrimonio Cultural de la Nación.

El Museo Afroperuano es quien logra el reconocimiento como patrimonio cultural y es la Peña Lambayecana la agrupación que usa en checo en la mayoría de sus presentaciones.

Asociación Cultural Despertar Zaña.

Fue creada el 18 de mayo de 1990. Iniciando con talleres de pintura para alumnos y padres de familia. Poco tiempo después reunieron un grupo de jóvenes interesados en la cultura afro quienes decidieron darle realce a la ciudad de Zaña mediante la danza y la música propia del lugar. Usualmente organizaban entre 3 a 4 eventos culturales y han sido participes de eventos nacionales e internacionales en países hermanos como Ecuador y Colombia.

Midas Gil Cabrera director de esta agrupación lleva trabajando alrededor de 29 años con las famosas mascara usadas en el son de los diablos.

La Asociación Cultural Alma Zañera

Fue creada el 30 de agosto del año 1987, con la intención de rescatar y difundir la música popular del pueblo de Zaña. Su repertorio musical compuesto generalmente por golpe tierras, landó, festejos, y otros ritmos afroperuanos, fue llevado a varias ciudades del Perú, inclusive llegaron a participar en el extranjero. (Legoas, s.f. p.21).

Esta asociación cultural fue la creadora del meztizña (mega evento cultural típico de Zaña) hecho de la mano con el municipio de Zaña, el Museo afroperuano, la asociación ayúdanos a ayudar y la Asociación Cultural Despertar Zaña.

Grupo de arte “Herencias”

Se fundó el 13 de febrero de 1995 y se ha constituido en una de las agrupaciones de música y danza más importantes de la Región. “Herencias”, bajo la dirección de Iván Santa María promueve la danza afroperuana, la música criolla y la décima. Esta asociación también se encarga de la formación de nuevos de danzantes y percusionistas a través de los talleres en donde promueve la cultura afro.

Asociación Cultural Lundú

Lundú fue fundado el 10 de marzo del 2008, inicia con un elenco de niños y hoy en día cuenta con talleres para niños, jóvenes y adultos, además de contar con un elenco principal y un marco musical de veinte bailarines y doce músicos.

Esta asociación está dirigida por el Lic. Eduardo Carrillo Villena, quien tuvo como guía y maestro a Catalino Reyes Perdigüero. Actualmente Lundú contribuye con la formación de nuevos talentos, que serán los encargados de seguir este legado. En su corto tiempo de fundado ha podido llevar su arte a medios radiales y televisivos, además de haber compartido escenario con reconocidos artistas como: Cecilia Barraza, Fabiola de la Cuba, Pepe Vásquez, entre otros, además de haber participado en diferentes regiones del Perú, y a los hermanos países de Ecuador y Colombia.

Significado de Lundú

La raíz de la palabra lundú en la lengua kikongo es lunda, que significa guardar o sucesor después del siguiente, este idioma se habla en Luanda capital de Angola.

Misión

La Asociación Cultural Lundú tiene como misión rescatar, cultivar, promover, crear y difundir las prácticas tradicionales del folklore afroperuano, en el ámbito regional, nacional e internacional. mediante la creación de talleres artísticos, queremos llegar a niños, jóvenes y adultos, además tenemos como aliado a la cultura como un agente transformador de nuestra sociedad, que ayudara a fortalecer nuestra identidad cultural.

Visión

para el año 2019 la academia Lundú, se consolide como un referente en el ámbito regional y nacional, de la promoción y difusión del folklore afroperuano.

- Zaña: historia y herencia cultural de los afrodescendientes.

La ciudad de Zaña fue, la elegida por los conquistadores en el norte del Perú, para posesionarse y crear una villa que por muchos años mantuvo su hegemonía como un centro que reunía a familias españolas poseedoras de grandes riquezas, y que hacían un derroche inimaginable de las mismas.

Fue una ciudad importantísima, muy poblada con gran movimiento comercial; llegó a tener siete iglesias, sala capitular, hospitales y hermosas casas y haciendas. (Capuñay, 2004, p.176)

Por tanto, se requirió la presencia de esclavos, los mismos que mediante la venta masiva, fueron confinados a esta zona, donde permanecieron y hasta el día de hoy es posible encontrar a muchos descendientes afroperuanos en un número considerable.

Origen.

Según Roca (1985) antes de la llegada de los españoles, el Valle de Zaña estaba poblado por hombres y mujeres que lograron dominar la naturaleza con trabajo agrícola avanzado, estableciendo canales de riego. Construyeron caminos, viviendas y lugares ceremoniales. Tuvieron una rica producción artística en cerámica, tejidos, instrumentos musicales y máscaras. (p.19).

Según Kosok (citado por Roca) nos dice: “en realidad ambos lados del valle, desde arriba en Oyotún todo el camino abajo hacia el mar está esparcido con ruinas de los antiguos canales, caminos, murallas, pirámides, por fortificaciones y sitios poblados. (p.23).

En el valle de Zaña, se asentaron varias culturas, desde descendientes de Naymlap, el reino Chimú y finalmente los incas.

Con la llegada de los españoles, Zaña fue elegida como el lugar adecuado para asentarse y fundar una ciudad.

Santiago de Miraflores de Zaña nació asimismo sobre la base de un poblado de indígenas que ya existía en el lugar. La fundó un Licenciado, comisionado por el virrey. El virrey era don Diego López de Zúñiga y Velasco, conde de Nieva. El licenciado, Diego de Pineda y Bascañan. El día 04 de octubre de 1563. (Rivero, 1995, p. 34).

La nueva población estaba ubicada en el fértil valle, cuya posición estratégica entre los ríos de Jequetepeque y Lambayeque, como punto de encuentro de caminos que se cruzaban el desierto y se internaban en la sierra, y salida natural de Cajamarca hacia la costa, era reconocida desde antes de la invasión hispana. No resultaba extraño, por eso, que el valle contase con obras de irrigación y que los nuevos dueños del país lo encontraran adecuado para asentarse en él, ahora bajo los términos de las ocupaciones hispanas. Ahora además sería un lugar intermediario entre los dos asentamientos hispanos más importantes de la costa norte: Trujillo y Piura. (Atlas Regional del Perú: Lambayeque, 2003)

Zaña, experimentó un crecimiento y progreso muy rápido, por lo que su “riqueza y bonanza no tardó en originar luchas intestinas, victimándose entre las autoridades y produciendo tal desorden que parecía enloquecidos. En 1619 se produjo un fuerte terremoto con lo que disminuyó el desorden. (Capuñay, 2004).

La población indígena bajo el yugo español, fue diezmado rápidamente, que los invasores tuvieron que importar negros de África para que cumplieran con el trabajo en el campo y en las casas para el servicio doméstico. Esta población fue muy numerosa y en recompensa por el forzado trabajo que realizaban se les permitió, la práctica de sus costumbres y creencias que hasta el día de hoy existen, constituyéndose en un aporte significativo a la cultura peruana.

La fama de ciudad próspera y muy rica, ocasionó que, en el año 1686, un 03 de marzo, fue atacada por el pirata Eduard David, quién la saqueó, apoderándose de una cuantiosa suma de dinero. Otro hecho trascendental para Zaña fue la inundación que sufrió en 1720, cuando el río Zaña se desbordó producto del fenómeno de El Niño, y la arrasó en pocas horas.

Estos dos acontecimientos provocaron que se inicie el abandono de la ciudad. El éxodo principal fue hacia Lambayeque, lugar en donde se refugió un sector importante de la nobleza española que se enriqueció en Zaña”

En 1722 se realizó la fundación de la nueva ciudad de Zaña, pero ya no pudo alcanzar el apogeo de la fase anterior. el poder político y económico principal se concentró en Lambayeque. (Roca, 1985, p.41).

Distrito de Zaña.

Fue creado en tiempos del gobierno dictatorial de Bolívar en base al territorio del curato de Zaña.

Su capital es la ciudad de Zaña, Está ubicado sobre la margen derecha del río del mismo nombre, a 50 m.s.n.m. y a 46.1 Km. De la ciudad de Chiclayo.

Zaña se encuentra en zona yunga, en la parte centro sur de la provincia de Chiclayo, su territorio en la mayor extensión está en el valle de Saña y la menor en el valle Chancay. Limita con los distritos de Pomalca, Tumbán y Pucallá por el norte; Pucará y Cayalti al este; Pachanga al sur; Lagunas al sureste; Reque, Ciudad Eten y Lagunas al oeste.

Su territorio es en un 75%, aproximadamente llano, Llanura interrumpida por cerros aislados como: La Horca, Corbacho; Prieto y otros que constituyen al parecer pequeñas cadenas (...) destacan en su territorio las pampas: Mata Indio, La Cantarilla y entre la depresión más importante está el lecho del río Saña que recorre de noreste a sureste. (Montoya, p.160).

Es el cuarto en extensión territorial, posee 313.90 km², el 9.5% de la superficie de la provincia de Chiclayo. Su clima es cálido seco subtropical y semitropical, templado en invierno. La temperatura promedio es de 22.5 °C, una máxima de 34°C y otra mínima de 15°C. Presenta vientos no muy fuertes, debido a su alejamiento del mar.

Su población en el año 2017 fue de 11 617 habitantes.

Existen los servicios básicos de agua, luz, desagüe y también funciona un centro de salud y otros puestos más en Collique, Guayaquil y la Otra Banda.

En cuanto a la educación, existen instituciones educativas del nivel inicial, primaria y secundaria públicas y privadas.

Atractivos turísticos

Convento San Agustín

San Agustín es la obra de mayor valor arquitectónico de la época virreinal. Fundada el 5 de octubre de 1584 por el padre Alfonso García y abandonado por los religiosos agustinos en 1830. Presenta una refinada estructura de arte arquitectónico griego y romano donde predominan los estilos jónicos, corintios y neoclásicos. Su arquitectura contaba con un convento de dos patios y una iglesia, ubicados sobre una manzana completa a dos cuadras

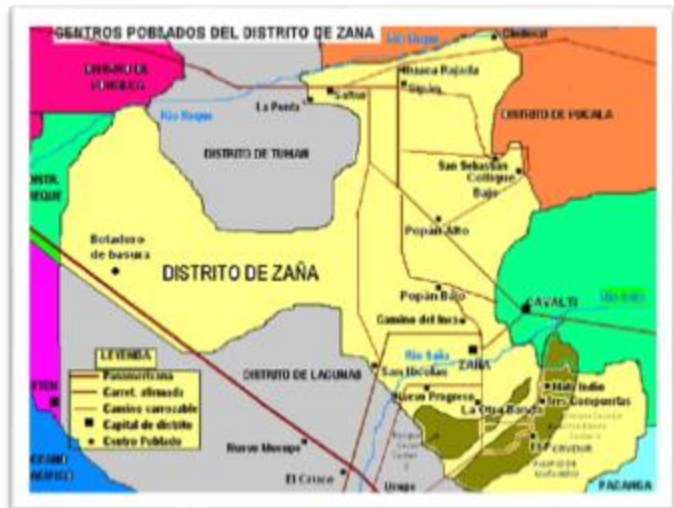


Figura 22. Centro poblado del distrito de Zaña.
Recuperado de: http://3.bp.blogspot.com/_



Figura 23. Convento San Agustín.

predominan los estilos jónicos, corintios y neoclásicos. Su arquitectura contaba con un convento de dos patios y una iglesia, ubicados sobre una manzana completa a dos cuadras

de la antigua plaza mayor. El conjunto fue afectado por las lluvias del Fenómeno del Niño de 1720 y abandonado en 1830. Esta es la obra de mayor valor arquitectónico, considerándola como la joya arqueológica de la arquitectura goticista, la que tiende al adorno y no a la lectura gótica; las bóvedas se apoyan sobre arcos cruzados, cumpliendo la regla romana adoptada por los artistas renacentistas, considerando que esta obra sería de fines del siglo XVI y en la actualidad se conservan algunas paredes y bóveda principal

Este vestigio arquitectónico tiene influencia gótica por sus bóvedas que se apoyan sobre arcos cruzados.

Iglesia San Francisco

San Francisco se construyó entre 1585 a 1590. Es una iglesia colonial que tenía una sola nave cubierta de tijerales y adornos, con presbiterio en bóveda cruzada. Como fue moda hasta fines del siglo XVI y siguiendo la tónica de la iglesia San Francisco de Asís de la ciudad de Lima



Figura 24. Iglesia San Francisco

Iglesia de La Merced

Esta iglesia colonial de la orden de los Mercedarios del año 1637, franquean el frente dos torrecillas a modo de campanarios, la portada apunta ya al renacimiento clásico; es obra de líneas y abultamiento, pero las pilastras dóricas tienen más relieve, aun cuando la cornisa poco resalta y el frontón, quebrado para ubicar un nicho rectangular su construcción no cumple con las reglas canónicas.



Figura 25 . Iglesia La Merced

Iglesia matriz

Iglesia de tipo basílica, con una nave más alta y dos capillas laterales más bajas para permitir las ventanas; conservando a la fecha algunos muros con fragmentos de pinturas murales, estimando su construcción a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.



Figura 26 . Iglesia Matriz

El cerro La Horca

Los esclavos tenían muchos padecimientos, no solo eran marcados con un hierro candente, sino que también eran ajusticiados en el Cerro la Horca.

Nicanor de la Fuente dijo: Zaña actual esta recostada casi sobre la falda del Cerro la Horca donde eran ajusticiados los que delinquían.

Este cerro ha sido testigo de tantas muertes de esclavos, pero paradójicamente también sirvió como refugio de los pobladores cuando el río se desbordo y arrasó con la ciudad en 1720.



Figura 27. Cerro La Horca

Complejo arqueológico del cerro Corbacho

Importante centro arqueológico, donde se han encontrado innumerables restos de culturas como la Chavín, Moche, Chimu, Lambayeque e Inca. En sus faldas se pueden observar amplias edificaciones de adobe, conocidas como los paredones. Es muy común toparse en los alrededores con restos de algunos entierros depredados por los huaqueros.

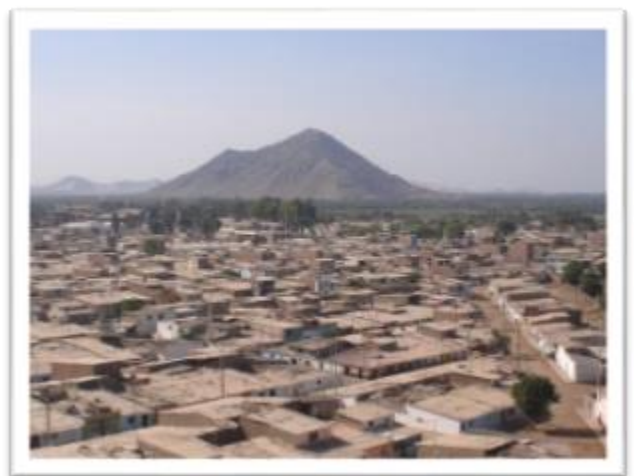


Figura 28. Complejo arqueológico del Cerro Corbacho

Festividades

Festividad de Santo Toribio de Mogrovejo (27 de abril)

Cada 27 de abril se celebra la festividad en honor a Santo Toribio de Mogrovejo, patrón de la ciudad de Zaña, donde murió en 1606.

Festividad a San Isidro Labrador “patrón de los agricultores” (15 de mayo)

Se celebra el 15 de Mayo, en donde los hombres y mujeres del campo trasladan la imagen de San Isidro Labrador, desde la iglesia matriz a su poza; donde luego de rendir el homenaje artístico de la asociación Sañap, le rinden culto y piden la mediación del santo ante Dios para obtener milagros y sobre todo, para que se haga posible la precipitación de lluvias en la zona que es necesario para asegurar sus cultivos agrícolas.

Fundación de Zaña “fiesta principal de Zaña” (29 de noviembre)

El día 27 y 28 de noviembre se lleva a cabo la elección de la señorita Zaña, celebración de matrimonios masivos que se realiza en el convento San Agustín.

Se desarrolla un campeonato de fútbol, seguido las peleas de gallos. En la plaza de armas se hace presente los grupos de danzas afroperuanas “Herencias y “Lundú” de Chiclayo, interpretando lo mejor de su variado repertorio.

La serenata a la Villa de Santiago de Miraflores, hoy denominada “Ciudad de Manjares” se inicia a las 8 de la noche y está a cargo de los grupos musicales “Samba Landó” de Zaña y “Afro Perú” de Lima. A la media noche se quema un castillo de fuegos artificiales.



Figura 29 . Plaza principal.

El día 29 que es el día central, se inicia con el repique de campanas y la quema de 21 camaretazos, anunciando el aniversario de la fundación española de Zaña.

El día 30, en el salón de actos de la Municipalidad de Zaña se realiza la jornada científica África-Perú-Zaña, en la cual se presenta libros sobre afrodescendientes en nuestro país y de esclavos en dicho distrito; así como un informe científico peruano de la ruta del esclavo.

Dulces típicos de la repostería zanalteña

En cuanto a los dulces típicos que se preparan hay familias que aún mantienen la tradición de los dulces que se hacían desde la colonia. Entre estos tenemos:

- Alfajores de coco
- Barras de membrillo
- Roscas dulces
- Naranjas rellenas
- Conserva de naranja

Platos típicos de Zaña

- Arroz con chanco
- El frito de chanco
- Arroz con pato
- Chirimpico
- Patitas de chanco con garbanzo

Danzas

Danza Zaña

Danza de los diablitos

Festejo

- **Museo de sitio de Zaña: depositario del legado musical afroperuano en Lambayeque.**

El museo tiene su origen en la recopilación de tradiciones, cantares, música y danza de los ancianos de la costa norte en el año 1974.

Este importante legado artístico- cultural generó la idea de rescatar y difundir el patrimonio del afro descendiente.



Figura 30. Museo Afroperuano de Zaña.

El museo Afroperuano fue inaugurado el 29 de marzo del 2005, cuenta con cinco salas y una colección de antiguas carretas. En el cual se exponen las costumbres, tradiciones y folklore afroperuano afincadas en el norte del país desde el periodo colonial español.

En las primeras salas, el visitante puede observar la exhibición de fotografías, acuarelas, pinturas, dibujos, manuscritos que esboza la secuencia histórica y la presencia del afro descendiente en la cultura peruana.

La tercera sala está dedicada a una valiosa colección de música negra afroamericana e instrumentos musicales. La sala de trabajo muestra piezas que fueron utilizadas en el campo de la producción urbana - rural y una colección única de artesanía negra.

Finalmente, la Sala de Tortura presenta instrumentos que fueron empleados para castigar a hombres y mujeres en la época de la esclavitud. museo afroperuano. (s.f.).



Figura 31. Museo Afroperuano de Zaña.



Figura 32. Museo Afroperuano de Zaña.

1.2.4. Transcripción de canciones seleccionadas.

La importancia de esta investigación radica básicamente aquí, en las partituras que se hicieron de canciones cantadas hace más de 43 años por un grupo de pobladores zañeros en una jarana con amigos.

La transcripción de una partitura va más allá que sólo escuchar una canción o melodía y pasarlo a un pentagrama o programa de música. Se necesita para ello conocimientos en armonía y ritmo, sobre todo cuando los audios tienen más de 43 años y teniendo en cuenta que en aquellos tiempos las grabadoras no recogían fielmente el sonido.

El género de las canciones elegidas para hacer la transcripción es el golpe tierra, un género cultivado en 4 países incluyendo Perú, tales como Bolivia, Argentina y Chile. El golpe tierra, baile tierra o Golpe Checo como lo llaman actualmente se toca en su mayoría en el distrito de Zaña gracias a las asociaciones culturales que las difunden en sus presentaciones teniendo como instrumento principal el checo.

Para la creación de las partituras inicialmente se identificó el compás (6/8) y los instrumentos musicales que participaban en los audios extraídos del CD que lleva de nombre Baile tierra. Luego se tomó cuenta la tonalidad de los 3 golpes tierras (Re menor) para luego pasar a los acordes, los cuales se repiten en los 3 golpes tierra con variaciones de orden en algunos casos. Después de tener los acordes listos se creyó conveniente que las percusiones (en este caso cajón ya que esos instrumentos utilizaron en la grabación según el libro escrito por Luis Rocca Torres) fuera de la mano con la guitarra para que encajase todo al tiempo. Las 2 voces de tenor se agregaron después la cual el tenor 2 hacía la segunda en algunos pasajes del golpe tierra. Finalmente, el último instrumento (recurso) de percusión en agregarse fueron las palmas, un elemento muy importante en el golpe tierra, generalmente hace su participación en la fuga (parte final del golpe tierra).

Cabe recalcar que en los 3 Golpes Tierra usan frecuentemente contenido acerca de la naturaleza, flora, fauna y el quehacer cotidiano de la vida en el campo. Como menciona el Dr. Luis Rocca Torres, el Golpe Tierra es probablemente uno de los cantares más breves del Perú teniendo como promedio de duración entre uno y dos minutos y medio.

Cuadro comparativo de las composiciones musicales.

Género golpe tierra.

	Anoche me cacé un piojo/pobre Pancho Albino	Todas las cosas del mundo que diferentes que están	Hablan los negros del combo
Duración del golpe tierra.	2:31 Minutos	2:04 Minutos	1:36 Minutos
Instrumentos que intervienen en el golpe tierra.	2 Voces, Guitarra, Cajón y Palmas.	2 Voces, Guitarra, Cajón y Palmas.	2 Voces, Guitarra, Cajón y Palmas.
Compases previos a la introducción del tema.	27 Compases	17 Compases.	11 Compases.
Compases donde interviene la segunda voz.	Pre-fuga (51-54) Fuga (66-73) / (84-91) (99/106)	Pre-fuga (49-56) / (71-75) Fuga (59-67) / (78-87)	Pre-fuga (45-48) Fuga (49-66)
Compases donde interviene las palmas.	Intro (5-28) Fuga (67-73) (81-88)	Intro (5-17) Fuga (60-67) (75-87)	Intro (1-12) Fuga (52-67)
Número total de compases.	88 Compases.	87 Compases.	67 Compases.

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE DIFERENTE QUE ESTÁN

Juan Leyva Zambrano
Katherine Morante Paredes

bpm 130

Golpe Tierra

Musical score for the first system of "Golpe Tierra". The score is written for five instruments: Tenor 1, Tenor 2, Guitarra Acustica, Cajón, and Palmas. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (Bb).

Tenor 1: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains five whole rests.

Tenor 2: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains five whole rests.

Guitarra Acustica: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

Cajón: Percussion clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a rhythmic pattern with eighth and quarter notes, marked with 'x' for accents.

Palmas: Percussion clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a rhythmic pattern with eighth and quarter notes.

Musical score for the second system of "Golpe Tierra". The score continues for the same five instruments: Tenor 1, Tenor 2, Guitar Ac., Cajón, and Palmas. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (Bb).

Tenor 1: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains five whole rests.

Tenor 2: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains five whole rests.

Guitar Ac.: Treble clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, followed by a section with many beamed notes and 'x' marks.

Cajón: Percussion clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a rhythmic pattern with eighth and quarter notes, marked with 'x' for accents.

Palmas: Percussion clef, 6/8 time signature, one flat. The staff contains a rhythmic pattern with eighth and quarter notes.

©

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

2 11

Tenor 1

Tenor 2

Guitar Ac. 11

Cajón 11

Palmas 11

16

Tenor 1

Tenor 2

Guitar Ac. 16

Cajón 16

Palmas 16

Ay — si la/á-gui — la real qui-sie - ra mi due - ña —

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

3

21

Tenor 1

8

Ay__ si la/á-gui - la real qui-sie - ra mi due - ña__ ca -

Tenor 2

8

Guitar Ac.

21

Cajón

21

Palmas

26

Tenor 1

8

ram-ba si co-mo no__ la - plu-ma del__ es-pi-na - zo__ ca - ram-ba si co-mo no

Tenor 2

8

Guitar Ac.

26

Cajón

26

Palmas

26

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

4/8

31

Tenor 1

la plu-ma del es-pi-na - zo pa-ra/es-cri-bir - le/a mi/a-mor

Tenor 2

Guitar Ac.

31

Cajón

31

Palmas

36

Tenor 1

mi due - ña pa-ra/es-cri - bir - le/a mi/a - mor

Tenor 2

Guitar Ac.

36

Cajón

36

Palmas

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

5

40

Tenor 1

mi due - ña o - ra bue - na mo - za la ma - la vi - da que pa -

Tenor 2

Guitar Ac.

40

Cajón

Palmas

45

Tenor 1

so o - ra bue - na mo - za la ma - la vi - da que pa - so e -

Tenor 2

Guitar Ac.

45

Cajón

Palmas

45

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

6
50

Tenor 1

cha la ca - bu - ya / al a - gua — da - le vuel - ta / al gua - ya - cán — e -

Tenor 2

cha la ca - bu - ya / al a - gua — da - le vuel - ta / al gua - ya - cán — e -

Guitar Ac.

50

Cajón

50

Palmas

54

Tenor 1

cha la ca - bu - ya / al a - gua — da - le vuel - ta / al gua - ya - cá — to -

Tenor 2

cha la ca - bu - ya / al a - gua — da - le vuel - ta / al gua - ya - cán —

Guitar Ac.

54

Cajón

54

Palmas

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

7

58

Tenor 1

das las co-sas del mun - do que di-fe-ren - tes___ que/es - tán que di-fe-ren - tes___ que/es -

Tenor 2

do que di-fe-ren - tes___ que/es - tán que di-fe-ren - tes___ que/es

Guitar Ac.

58

Cajón

58

Palmas

63

Tenor 1

tán que/di - fe - ren - tes___ que/es - tán que di-fe-ren - tes___ que/es - tán Ay e -

Tenor 2

tán que/di - fe - ren - tes___ que/es - tán que di-fe-ren - tes___ que/es - tán

Guitar Ac.

63

Cajón

63

Palmas

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

8
68

Tenor 1

cha la ca-bu-ya al/a - gua__ da - le vuel-ta/al gua-ya-cán__ e - cha la ca-bu-ya al/a -

Tenor 2

e - cha la ca-bu-ya al/a -

Guitar Ac.

68

Cajón

68

Palmas

73

Tenor 1

- gua__ da - le vuel-ta/al gua-ya-cán__ to - das las co-sas del mun - do que di-fe-ren-

Tenor 2

- gua__ da - le vuel-ta/al gua-ya-cán__

Guitar Ac.

73

Cajón

73

Palmas

73

TODAS LAS COSAS DEL MUNDO QUE
DIFERENTE QUE ESTÁN

9

78

Tenor 1

8

- tes — que/es - tán que di-fe-ren - tes — que/es - tán que di-fe - ren - tes

Tenor 2

8

que/es - tán que di-fe-ren - tes — que/es - tán que di-fe - ren - tes

Guitar Ac.

78

Cajón

78

Palmas

83

Tenor 1

8

que/están que di - fe - ren - tes que/es tán —

Tenor 2

8

que/están ren - tes que/es tán —

Guitar Ac.

83

Cajón

83

Palmas

83

Hablan los negros del combo

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

Golpe Tierra

Juan Leyva Zambrano
Katherine Morante Paredes

bpm 130

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes Tenor 1, Tenor 2, Guitarras Acusticas, Cajón, and Palmas. The second system includes Tenor 1, Tenor 2, Guitarras Ac., Cajón, and Palmas. The tempo is marked as bpm 130. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The Tenor parts are mostly rests. The Acoustic Guitar part features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The Cajón part features a rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The Palmas part features a rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The score is marked with a copyright symbol (©) at the bottom.

Tenor 1

Tenor 2

Guitarras Acusticas

Cajón

Palmas

Tenor 1

Tenor 2

Guitarras Ac.

Cajón

Palmas

©

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

2
12

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac.

Cajón

Palmas

Ha - blan los ne - gros del Com-bo ha - blan los ne - gros del Com-bo con - tes-tan-los

17

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac.

Cajón

Palmas

de Tu - mán con - tes-tan los de Tu - mán

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

3

22

Tenor 1

Ha - blan los ne - gros del Com-bo ha - blan los ne - gros del Com-bo

Tenor 2

Guitarra Ac.

Cajón

Palmas

27

Tenor 1

con-tes-tan-los de Tu - mán con-tes-tan los de Tu - mán

Tenor 2

Guitarra Ac.

Cajón

Palmas

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

4/8

32

Tenor 1

los de Sa-la - man-ca di-cen los de Sa-la - man-ca di-cen en Za - ña

Tenor 2

en Za - ña

Guitarra Ac.

32

Cajón

32

Palmas

37

Tenor 1

co-mo/es-ta-rán en Za - ña co-mo/es-ta-rán do-ron do ron do

Tenor 2

co-mo/es-ta-rán en Za - ña co-mi/es-ta-rán

Guitarra Ac.

37

Cajón

37

Palmas

The musical score is written for five instruments: Tenor 1, Tenor 2, Guitarra Ac. (Acoustic Guitar), Cajón, and Palmas. The time signature is 4/8. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 32 and the second system starts at measure 37. The lyrics are in Spanish and are written below the Tenor 1 and Tenor 2 staves. The Guitarra Ac. part consists of a continuous pattern of chords and single notes. The Cajón part consists of a continuous pattern of eighth and sixteenth notes. The Palmas part consists of a continuous pattern of eighth and sixteenth notes.

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

5

41

Tenor 1

ron do ron da do ron do ron do ron do ron dan Ay de/on-

Tenor 2

41

Guitarra Ac.

41

Cajón

41

Palmas

46

Tenor 1

de vie - nes vie - nes de/on-de vie - nes ora y ven-go de la la - gu -

Tenor 2

46

Guitarra Ac.

46

Cajón

46

Palmas

y ven-go de la la - gu -

HABLAN LOS NEGROS DEL COMBO

6
51

Tenor 1

8 - na/y de se - gar to-to - ra de se - gar a o - rar de se -

Tenor 2

8 - na/y de se - gar to-to - ra de se - gar a o - rar de se -

Guitarra Ac.

51

Cajón

51

Palmas

56

Tenor 1

8 gar to-to - ra de se - gar a o - rar de se - gar to-to -

Tenor 2

8 gar to-to - ra de se - gar a o - rar de se - gar to-to -

Guitarra Ac.

56

Cajón

56

Palmas

56

Anoche me cacé un piojo

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO/ POBRE PANCHITO ALBINO

Juan Leyva Zambrano

Katherine Morante Paredes

bpm 130

Golpe tierra

Musical score for the song "A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO/ POBRE PANCHITO ALBINO". The score is written for five instruments: Tenor 1, Tenor 2, Guitarra Acustica, Cajón, and Palmas. The tempo is marked as bpm 130. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10, indicated by a '6' at the beginning of each staff line.

Instrument Parts:

- Tenor 1:** Rests in all measures.
- Tenor 2:** Rests in all measures.
- Guitarra Acustica:**
 - Measures 1-5: A continuous eighth-note melody in the right hand.
 - Measures 6-10: The melody continues, with the left hand playing a complex, syncopated chordal pattern.
- Cajón:**
 - Measures 1-5: A rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with 'x' marks indicating specific rhythmic accents.
 - Measures 6-10: The pattern continues, with more complex syncopation in measures 8 and 9.
- Palmas:**
 - Measures 1-5: Rests in measures 1-4, followed by a quarter note in measure 5.
 - Measures 6-10: A steady eighth-note rhythm throughout.

©

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

2
12

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

17

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

3

22

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

28

Tenor 1

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

A - no - che___ me ca-cé/un piojo a - no - che___ me ca-cé/un piojo por la ma - dru-

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

4
33

Tenor 1

ga-da se me fue___ por la ma - dru - ga-da se me fue___

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

38

Tenor 1

A - no - che___ me ca-cé/un piojo a - no - che___ me ca-cé/un piojo

Tenor 2

Guitarra Ac

Cajón

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

5

43

Tenor 1

por la ma - dru - ga-da se me fue__ por la ma - dru - ga-da se me fue__ cua - tro ca - ba

Tenor 2

43

Guitarra Ac

43

Cajón

43

Palmas

48

Tenor 1

__ llos ca - cé cua - tro ca-ba - llos ca - cé y/el pio - jo__ no lo/a-ga-rré

Tenor 2

48

Guitarra Ac

48

Cajón

48

Palmas

y/el pio - jo__ no lo/a-ga-rré

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

6
53

Tenor 1

y/el pio - jo — no lo/a-ga-rré Ay - po - bre Pan-cho/Al-bi -

Tenor 2

y/el pio - jo — no lo/a-ga-rré

Guitarra Ac

53

Cajón

53

Palmas

58

Tenor 1

no po - bre Pan - cho León — po - bre Pa-cho/Al-bi - no po -

Tenor 2

58

Guitarra Ac

58

Cajón

58

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

7

63

Tenor 1

- bre Pan - cho León_____ po - bre sus hi - ji - tos a - ya - yay de su co-ra-zón

Tenor 2

de su co-ra-zón

Guitarra Ac

63

Cajón

63

Palmas

68

Tenor 1

_____ de su co-ra-zón_____ de su co-ra-zón_____ de

Tenor 2

_____ de su co-ra-zón_____ de su co-ra-zón_____ de

Guitarra Ac

68

Cajón

68

Palmas

68

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

8 73

Tenor 1

su co-ra-zón Ay - co - rre co-rre co - rre co - rre Pan - cho/Or-tiz

Tenor 2

su co-ra-zón

Guitarra Ac

73

Cajón

73

Palmas

78

Tenor 1

co - rre co-rre co - rre co - rre Pan - cho/Or-tiz por

Tenor 2

78

Guitarra Ac

78

Cajón

78

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

9

83

Tenor 1

co-rrer tan du-rro a-ya-yay se fue de na-riz se fue de na-riz

Tenor 2

se fue de na-riz se fue de na-riz

Guitarra Ac

83

Cajón

83

Palmas

88

Tenor 1

se fue de na-riz se fue de na-riz Ay po-

Tenor 2

se fue de na-riz se fue de na-riz

Guitarra Ac

88

Cajón

88

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

10
93

Tenor 1

- bre Pan-cho/Al-bi - no_____ po - bre Pan - cho León_____ cua -

Tenor 2

93

Guitarra Ac

93

Cajón

93

Palmas

97

Tenor 1

- tro pla-ta-ni-tos a-ya-yay le dan de ra-ción_____ le dan de ra -

Tenor 2

dan de ra-ción_____ le dan de ra-ción

97

Guitarra Ac

97

Cajón

97

Palmas

A NOCHE ME CACÉ UN PIOJO

11

102

Tenor 1

8

ción le dan de ra-ción po - bre Pan - cho León

Tenor 2

8

le dan de ra-ción po - bre Pan - cho León

Guitarra Ac

102

Cajón

102

Palmas

102

The musical score is written for five parts: Tenor 1, Tenor 2, Guitarra Ac (Acoustic Guitar), Cajón, and Palmas. The key signature has one flat (Bb). The tempo/meter is marked '8'. The lyrics are: 'ción le dan de ra-ción po - bre Pan - cho León'. The score includes musical notation for each instrument, with the vocal parts having lyrics underneath. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Cajón and Palmas parts have a simpler, more rhythmic notation with 'x' marks indicating specific sounds or accents.

Zaña

ZAÑA

A lundero le da

Manuel Quintana Olivares
Alicia Maguiña
Katherine Morante Paredes

bpm 121

Soprano

Guitarra Acustica 1

Guitarra Acustica 2

Guitarron

Cajón

Soprano

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

Vi-no que/del cie-lo vi - no

©

11

Soprano

tu me tum - bas tu me ma - tas tu me tum - bas

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

15

Soprano

tu me ma - a - tas tu me/ha-ces an - dar

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

19

Soprano

a ga - tas pe-ro yo siem-pre me/en - pi - no

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

24

Soprano

pe-ro yo siem-pre me/en - pi - i - no di-me de don-de vie-

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

28

Soprano

- nes a es - ta ho - o - ra ven - go de la pam -

28

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

32

Soprano

- pa de se - gar to - to y de se - gar to - to - ra de

32

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

37

Soprano

— se - gar to-to y de se - gar to-to - ra di - me que sa-ca -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarrón

Cajón

42

Soprano

ri - a yo con que-re - er - te ha - cer - me des-gra-cia -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarrón

Cajón

The musical score is written for five instruments: Soprano, Guitar Ac. 1, Guitar Ac. 2, Guitarrón, and Cajón. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and the second at measure 42. The Soprano part has lyrics in Spanish. The Guitar Ac. 1 part is mostly silent, with some chords in the second system. The Guitar Ac. 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarrón part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cajón part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

46

Soprano

- da y/has-ta la muer - te/a-lun-de-ro le da a-lun-de-ro le da hu - ju

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

51

Soprano

a - lun-de-ro-le da a - lun-de-ro le da hu - ju a - lun-de-ro-le

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

56

Soprano

da Es - ta - ba san - ta Lu -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

61

Soprano

ci - a bai-lan - do con san A - le - jo

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

66

Soprano

bai-lan-do con san A-le - e - jo Y/el de-mo-nio le

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

71

Soprano

de-ci - a a-jus - ta vie - jo can - gre - jo

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

76

Soprano

a - jus - ta vie - jo can - gre - e - jo In il no - mi - ne pa -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

76

Soprano

- tris o - ra pro no - o - bis se - cu - lum se - cu - lo -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

80

80

80

34

Soprano

- rum mi - se - re no - bis mi-se mi - se - re-no - bis mi -

34

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

34

Cajón

39

Soprano

- se - re no-bis mi-se mi - se - re no - bis que lle-vas en el

39

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

39

Cajón

94

Soprano

pe - lo que hue - le ta - a - to a - za - frán de cas - ti -

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

98

Soprano

- lla ro-me-ro san - to/a-lun-de-ro le da a - lun - de-ro le da hu - ju

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

103

Soprano

a - lun-de-ro le da a - lun-de-ro le da hu - ju a - lun-de-ro le

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

108

Soprano

da a - lun-de-ro le da a - lun-de-ro le da

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

113

Soprano

a - lun-de-ro le da a - lun-de-ro le da a - lun-de-ro-le

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

118

Soprano

da a - lun-de-ro le da a - lun-de-ro le da

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

123

Soprano

a - lun - de - ro le da

123

Guitar Ac. 1

Guitar Ac. 2

Guitarron

Cajón

123

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'ZAÑA'. It consists of five staves. The Soprano staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the melody with lyrics 'a - lun - de - ro le da'. The Guitar Ac. 1 staff is in treble clef and contains a whole rest. The Guitar Ac. 2 staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarron staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Cajón staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures by a bar line. The first measure contains the main melody and accompaniment, and the second measure contains a final chord and a whole rest for the vocal line.

Capítulo II. Métodos y materiales

El enfoque de investigación es cualitativo, utilizando el método científico, descriptiva comparativa, dado que se analiza una realidad y sus componentes través del tiempo, para posteriormente describir las regularidades que actualmente presenta.

Se consideró pertinente recoger la opinión y comentarios de investigadores, cultores de la música afroperuana del ámbito local y nacional, los mismos que vertieron información relevante que permitieron construir generalizaciones, producto de la experiencia de los entrevistados y de la información recopilada, a través de diferentes técnicas utilizadas.

Para las discusiones, los resultados obtenidos fueron debatidos dentro de sus unidades para propiciar un análisis más concreto, efectivo y ordenado.

FASE I: REVISIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Corresponde a la revisión de materiales necesarios para argumentar cada capítulo de la investigación y se desarrolló en paralelo a las otras fases.

FASE II: RECOLECCIÓN DE MATERIAL Y FICHADO

a) Material audiovisual.

Video de Zaña: Recuperando el pasado. La herencia musical afroperuana en el norte del Perú. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=onsBsvmcjFg&feature=youtu.be>

Video: El son de los diablos, por José Durand. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=h0q7OQGC6x0&feature=youtu.be>

Video: Abelardo Vásquez y Arturo zambo Caverro. El checo y la angara. Recuperado de: Señor de la Jarana, conducido por el Dr. José Durand. Y una décima de

presentación del piurano Miguel Reinoso, “Trovadiez”, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*.

Video: Cayalti, Zaña, reportaje de la televisión española. Recuperado de :
<https://www.youtube.com/watch?v=uaPiRtWia4&feature=youtu.be>

- b) **Material fonográfico.** Se utilizaron las canciones del CD: Baile tierra. Música y cantares de Zaña-Perú. Luis Rocca Torres. 2011.
- c) **Grabaciones y transcripciones de entrevistas a cultores e investigadores de la música afroperuana**

ENTREVISTA A INVESTIGADORES

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo
2. Fecha y lugar de nacimiento
3. Lugar de residencia actual
4. ¿A qué se dedica actualmente?
5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana nuestra región?
6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?
7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?
8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden a música afroperuana en Lambayeque?
9. ¿Cuál es la situación actual de la música afroperuana en nuestra región?

ENTREVISTA A INTEGRANTES DE GRUPOS ARTISTICOS

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo
2. Fecha y lugar de nacimiento
3. Lugar de residencia actual
4. ¿A qué se dedica actualmente?
5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca
6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?
7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo? ¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?
8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.
9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

FASE III: CLASIFICACIÓN Y SELECCIÓN DE MATERIALES

- a) Las entrevistas fueron ordenadas y se agruparon las preguntas de la siguiente manera:
- Preguntas relacionadas a los objetivos específicos de la investigación, realizada a los 4 investigadores.
 - Preguntas formuladas a los artistas para el análisis, discusión y conclusiones del estudio realizado.

FASE IV. TRANSCRIPCION

- Transcripción de canciones seleccionadas. (04)

Capítulo III. Resultados y Discusión.

Considerando las entrevistas realizadas a los investigadores en relación a los objetivos específicos del presente estudio, así como las opiniones vertidas por los diferentes artistas cultores de la música afroperuana se presenta los siguientes resultados.

Investigadores entrevistados

- Juan Miguel Barandiarán Sánchez (JMBS)
- Luis Alberto Rocca Torres (LMRT)
- Carlos Dimas Gil Cabrera (CDGC)
- Julio César Sevilla Exebio (JCSE)

OBJETIVO ESPECÍFICO N° 01

Explicar el proceso histórico de la música afroperuana.

(JMBS)

Las expresiones gestuales en la danza, las vestimentas típicas y el contenido visual que se demuestra durante la puesta y práctica de ella.

(LMRT)

Ha pasado por varias épocas. Las huellas que se tienen se dan a partir del siglo XVIII con la obra de Martínez Compañón que incluye pinturas sobre afrodescendientes bailando y danzando en el Norte del Perú. Los instrumentos musicales registrados en el siglo XVIII son la marimba, la quijada de burro y la cajita rectangular. También unas tablitas que entrechocan.

(CDGC)

En nuestra región utilizamos instrumentos como el cajón, la cajita y sobre todo aquí en Zaña en el golpe tierra se usa con el checo lo que nos diferencia con otros lugares.

(JCSE)

Hay dos elementos de la música afroperuana en el sector popular es una música que tiene ritmos muy marcados y que se baila en dos expresiones culturales que son el tondero y en los bailes tierra, pero en la sociedad urbana tiene la característica de asimilar todos los elementos culturales nacionales de modo tal que podemos encontrar bailes similares a los que se dan en todas las zonas afro lo que está determinando una complicidad con relación a este proceso tanto en música como en la danza.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Se debe precisar que los esclavos negros no llegaron a nuestro país, sino que fueron arrebatados de sus pueblos y obligados a viajar en condiciones extremas, para ser vendidos a los colonizadores españoles que se encontraban en nuestro país y en América.

Esta violenta separación de sus familias y de su tierra, propició que buscaran diversas maneras de luchar por su sobrevivencia y por mantener viva su cultura.

En consecuencia, surge su espíritu creativo que lo lleva a construir instrumentos y componer canciones que le sirvan para atenuar el sufrimiento y condición de esclavos.

La convivencia con la población indígena y la española, le permitió con el tiempo, adoptar costumbres, creencias y enriquecer su acervo musical, hasta alcanzar un desarrollo considerable, que le ha permitido perdurar a través del tiempo.

En la actualidad se puede observar algunos elementos comunes entre los diferentes ritmos que se practican en el país y la región.

OBJETIVO ESPECÍFICO N° 02

Identificar los géneros musicales afroperuanos

(JMBS)

Baile Tierra, Diablitos, Tristes, Coplas O Copias, Etc.

(LMRT)

Hay una marcada influencia de Lima principalmente con el género del festejo y en la última década también de Lima procede el zapateo y el landó. Y también influencia de Lima con el toque de cajón. En lo que respecta a los géneros hay un proceso de rescate y salvaguardia de otros géneros como el “Baile Tierra” (que se encuentra documentado en Zaña) con el acompañamiento musical del checo. También el baile tierra ha tenido presencia en diversas localidades de la macro región Norte del Perú en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

(CDGC)

Mayormente se usa el festejo como un baile emblemático de la cultura afroperuana pero dentro de Zaña tenemos el baile tierra también tenemos el son de los diablos o como le llamamos los diabolicos de Zaña.

(JCSE)

En el campo predomina básicamente la cumanana en algunos caseríos de Zaña, en Batangrande, en Ferreñafe con algunos ejecutores que pasan los 70 años en el caso de zona urbana predomina los ritmos de golpes tierra, los ritmos negroides que son desarrollados básicamente por asociaciones juveniles o por clubes culturales cuyo objeto es la difusión de este tipo de expresiones culturales además en las instituciones educativas ahora hay un fuerte incremento de lo que significa emplear la música negroide, actualmente hay algunos grupos de rock que están empleando ritmos negroides tipo fusión.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Existe en un consenso entre los investigadores al considerar que, en nuestra región, se practicaron diferentes géneros musicales, cuya influencia de la capital es notablemente

visible. Sin embargo, se puede precisar que el baile tierra y las zañas, fueron géneros cuyo arraigo es en Lambayeque, lo demuestran diferentes estudios e investigaciones, que han permitido recopilar un conjunto de composiciones que datan desde muchos años atrás y cuyas letras describen las experiencias y vivencias de la población esclava confinada en la región. Las cumananas fueron también expresiones musicales que en estas tierras se cultivó y alcanzó un nivel significativo en su difusión y creación.

OBJETIVO ESPECÍFICO N° 03

Explicar la características y uso de instrumentos musicales de origen afroperuanos

(JMBS)

El checo, quijada, castañuelas, arpa, cucharas, cajón, guitarra, mandolina, banjo.

(LMRT)

Los registros corresponden a diversas épocas.

Los instrumentos tradicionales que superviven del siglo XVIII y que se encuentran en la obra de Martínez Compañón, son la quijada de burro y la cajita rectangular. Del siglo XIX se ha logrado rescatar el checo (calabazo redondo). Este último ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación en el presente siglo XXI. Otro instrumento rescatado, pero de poco uso es la marimba peruana norteña y la angara (calabazo redondo grande, que en la parte posterior tiene un orificio o hueco grande y redondo que sirve de resonante.

(CDGC)

En el festejo mayormente cajón, bongó, quijada, campana. En los diablicos cajón quijada cajita y también el checo. En el baile tierra entra como instrumentos principales el checo osea todos los instrumentos que te menciono, pero el checo es el que le da el toque.

(JCSE)

En Lambayeque se emplea la guitarra y el cajón, hace poco se ha logrado introducir el checo, pero el checo se ha mantenido como instrumento musical durante muchos años en el campo en 2 lugares en Morrope como instrumento musical moche y en Zaña como instrumentos musicales básicamente afroperuano.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

La variedad de instrumentos musicales que fueron capaces de construir los afroperuanos, se clasifican en cuatro grupos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Como señalan los entrevistados, existió una predominancia de los instrumentos idiófonos, es decir marimba, rascadores, sonajas, que fueron extinguidos y otros que aún perduran como la cajita, el checo, angara.

En la actualidad existen instrumentos musicales afroperuanos que han logrado un reconocimiento y que han trascendido nuestras fronteras, siendo utilizados en diferentes partes del mundo, por destacados intérpretes de diferentes géneros musicales.

En nuestra región, las agrupaciones y músicos que cultivan la música afroperuana, utilizan en sus interpretaciones. El checo, cajón, quijada. Cajita, la angara entre otros, existiendo así mismo la denominada música fusión donde se interpretan diferentes canciones afroperuanas, pero que son acompañados por instrumentos electrónicos e instrumentos tradicionales.

OBJETIVO ESPECÍFICO N° 04

Identificar los cultores, difusores y las áreas de mayor difusión y práctica de la música afroperuana en nuestra región.

(JMBS)

Museo Afroperuano de Zaña, Peña Lambayecana, Taller de Estudios Artísticos (TEA), Dimas Gil y Sus Diablicos.

En la actualidad, existe ciertos agregados e iniciativas para preservar las tradiciones y costumbres de lo afroperuano en Lambayeque eso conlleva a mostrar cada día la esencia de lo oriundo, sin dar a conocer posibles géneros nuevos y deformar la figura, siento que cada líder tiene iniciativas que reconocen y certifican en cada pueblo costero, las manifestaciones puras, sin intervenciones ajenas.

Finalmente creo que debe haber una unión entre artistas y desterrar el distanciamiento por dominio de campo o terreno laboral, que aqueja siempre al sector artístico, hoy en día.

(LMRT)

Aquí en Zaña el grupo Afro-Latino Sambalandó Zaña, después en Chiclayo tenemos el grupo “Herencia”, el grupo Lúndu y la peña lambayecana, son los que más se han dedicado a esto.

Está en un proceso de transición la música afroperuana. Hay géneros importantes del siglo XIX que están extinguiéndose. El más importante en Lima fue la zamacueca. En el siglo XIX también fue trascendente el canto de jarana o contrapunto de marinera y el contrapunto de amor fino y habaneras. La marinera ha tenido diversas variantes, hay marinera limeña, norteña, de la sierra y otras regiones.

Es importante profundizar los estudios sobre el tondero y sus raíces en el siglo XIX. Hay que tomar en consideración el carácter macro regional de la música norteña, en que confluyen diversas vertientes culturales.

Está pendiente hacer una evaluación más profunda de la situación de los ritmos afros en el Perú. Ahora han surgido las fusiones que requieren ser analizadas. También hacer comparaciones sobre los ritmos afros tradicionales y los contemporáneos. Otro asunto

también se relaciona con la difusión de los ritmos afroperuanos. Percibimos poca difusión en las radioemisoras y la televisión. Habría que reflexionar también sobre el tema de la creatividad de nuevas composiciones. Percibimos que en los tiempos actuales ha disminuido el número de creaciones. Es probable que algunos compositores hayan creado nuevos cantares, pero no han sido difundidos suficientemente.

En este contexto hay que tomar en cuenta el papel de las nuevas generaciones. En Lima hay dos grupos de jóvenes muy buenos en Villa El Salvador, con la familia Zevallos y en el Callao, con una agrupación muy valiosa.

Hay agrupaciones de alta trayectoria en Lima como son las familias Santa Cruz, Vásquez, Campos. De mediados del siglo XX hay tres legados importantes que duran hasta hoy y que son 1) La labor de la Compañía Pancho Fierro, dirigida por José Durand; 2) Cumanana dirigido por la familia Santa Cruz. Importante el rol de Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria Santa Cruz. Cada uno de ellos desplegó su propia personalidad y sus aportes son diferenciados 3) Perú Negro, con la familia Campos y José Izquierdo.

En cuanto a músicos hay valiosos artistas procedentes de Cañete y de Chincha.

La mayor repercusión internacional de los ritmos afro peruanos, se basa en los últimos quince años en el aporte de Rafael Santa Cruz (ya fallecido) quien promovió e impulsó el Festival Internacional del Cajón. Inclusive Rafael Santa Cruz cumplió un gran papel en difundir el uso musical del cajón en diversos países. Promovió su internacionalización. Y aquí en el Norte del Perú su influencia también ha sido grande.

En lo que se refiere a grupos musicales uno de sus aportes principales fue la creación de Afro-Perú. Esta asociación musical ha tenido dos presentaciones en Zaña con mucho impacto.

En el balance de la música afroperuana en el norte del Perú cabe tomar en consideración que la UNESCO en el año 2017 ha reconocido a Zaña como “Sitio de la memoria de la esclavitud y la herencia cultural africana”. Zaña es un espacio cultural que debe ser tomado en cuenta para el proceso de revaloración de los ritmos afroperuanos, conjuntamente con otros lugares del Perú. Respecto a Zaña cabe destacar el rol histórico del personaje Manuel Quintana “Canario Negro”. No se sabe con exactitud donde nació. Algunos sostienen que nació en Lima (pero no se ha encontrado su partida de nacimiento). Lo que sí se sabe es que a

comienzos del siglo XX “Canario Negro”, difundió en Lima los cantares llamados de baile tierra que aprendió en Zaña.

Lo que ocurrió que en Lima a este género musical lo denominaron Zaña por su lugar de origen, pero ya no siguieron usando en la capital de la República, su nombre original. Pero resulta muy importante la difusión de los cantares de Zaña en Lima. Varias generaciones de artistas difundieron en Lima el cantar que lleva el estribillo “Zaña A Lundero le da”. También ha sido muy importante la presencia de Nicomedes Santa Cruz en Zaña en las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Además de sus contribuciones de Nicomedes, es importante resaltar que promovió la difusión de la décima. Y el propio Nicomedes Santa Cruz tuvo un contrapunto de décimas con Cristian Colchado, zañero de décimas. Nicomedes contribuyó a difundir las tradiciones artísticas de Zaña en el Perú e inclusive hasta Senegal en África

Zaña tiene importantes artistas nacidos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Hay varias personas y familias representativas como los Colchados. Y nos referimos a Eduardo “Guale” Colchado, Cristian Colchado, Juan Leyva, Medardo Urbina “Tana”, las familias Gamarra, Briones. En los últimos tiempos destaca el poeta Hildebrando Briones Vela quien fue el autor de la letra de “Los diablitos de Zaña”, con música de Roberto Arguedas.

En lo que se refiere a espacios culturales-artísticos, en Lima un referente histórico es el barrio de Malambo en el Rímac. Recordemos que han aportado mucho la familia Ascuez Villanueva, Sancho Dávila, incluyendo a la gran bailarina Bartola Sancho Dávila.

Luego en el sur tenemos Cañete. Y en Chíncha destaca la familia Ballumbrosio, con el patriarca Amador ya fallecido. Sus descendientes desarrollan una gran labor cultural. Es importante el Hatajo de Negritos de Chíncha como género musical y danzario.

Cabe destacar los aportes de William Tompkins, y Feldman. Entre los investigadores nacionales están José Durand, Nicomedes Santa Cruz, Fernando Romero, Chalena Vásquez, Fred Rohner.

(CDGC)

En Zaña principalmente está la música que difunde la agrupación “Alma Zañera” y el “Grupo Afro Latino Sambalandó”. Luego en las provincias de Chiclayo y Lambayeque hay varias

agrupaciones que tocan diversos géneros musicales e incluyen en su repertorio ritmos afros como Lundú, Herencias, Llampallec, Peña Lambayecana. La nueva que ha surgido y está teniendo participación juvenil es Kilombo.

En cuanto a personas específicas hay varias, pero hay que tomar en cuenta en la percusión a Eduardo Balcázar Garay que domina variedad de géneros y tiene trayectoria nacional e internacional. En cuanto música en Zaña hay varios como el señor Lino Rivas, Daniel Rivas Llontop y Rafael Octavio Oliva Tello.

La música Afroperuana está de moda porque en Chile, Argentina y en diferentes países de Latinoamérica le están dando realce a la cultura afro. En cuanto a Lima, tiene música ya con instrumentos tipo orquesta o sea son varios músicos, aquí en el norte es más con percusión cajón bongó y algunos grupos que usan guitarra.

(JCES)

Tenemos a declamadores, a compositores a poetas, a agrupaciones como el grupo de cajoneros de la Usat, a los hermanos polos. Actualmente algunas agrupaciones no son exclusivamente de música y danzas afroperuanas, sino que se integran los ritmos afro como parte de una versificación cultural que se está dando.

Bueno, creo que les ha dado ritmo a los grupos de rock al igual que a la música criolla le ha permitido desarrollarse y también que en algunos colegios se trabaja mucho los ritmos negroides básicamente en los colegios en el Sara Bullon, Beata Imelda, el Rosario, San Agustín también trabajan estos ritmos.

La música afroperuana nos ha permitido enriquecer el proceso musical, si uno escucha la música afroperuana de Lambayeque con relación a la música de chincha son aparentemente la misma música, pero vamos a encontrar que hay un sabor, una vistosidad diferente.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Las tendencias actuales en el campo musical, en un alto porcentaje, atenta contra las auténticas expresiones y manifestaciones artísticas de un determinado pueblo.

Nuestra región no es ajena a esta problemática; sin embargo, es posible identificar a personas e instituciones que están realizando grandes esfuerzos por preservar y mantener viva la cultura afroperuana.

Desde la investigación, la práctica y difusión, es posible identificar personas y grupos artísticos que, de alguna manera, montan espectáculos y realizan publicaciones con el apoyo de las empresas privadas.

Los esclavos procedentes de África fueron traídos a la región y distribuidos en las diferentes áreas geográficas. Una zona de población considerable fue Zaña, por ello es frecuente encontrar en esta zona a familias de raza negra. En consecuencia, es el lugar de donde proviene el mayor número de cultores, artistas y personas dedicadas al cuidado y conservación de las expresiones musicales afroperuanas.

Por tradición, muchas familias que cultivan el arte musical, difunden y propician espectáculos en determinados espacios como son colegios, auditorios, plazas, parques y otros centros de reunión. Estas actividades que algunos distritos realizan, coinciden con las actividades conmemorativas que están vinculadas a la revalorización de la raza afroperuana

Conclusiones

1. Se ha podido determinar que la música afroperuana, surge como una forma de expresión vital de los pobladores que, en condición de esclavos, habitaron en la región y que hicieron de la música, una forma de comunicación y una práctica que les garantizó mantener viva su cultura y desarrollar la capacidad para adaptarse a su nueva forma de vida, iniciándose un proceso de aculturación que se manifestó en las diferentes esferas de la sociedad colonial, siendo la música un legado que hasta hoy perdura.
2. El presente estudio, identifica los diferentes géneros musicales que surgieron producto del imaginario del afroperuano en cautiverio, concluyendo que de ellos fue el golpe tierra y la saña, los géneros que alcanzaron un sitio importante por su práctica masiva; pero hoy en día géneros como el festejo, tondero, baile tierra, diablitos, panalivio, entre otros, son de práctica masiva entre artistas y cultores del arte musical afroperuano en la región.
3. Nuestros antepasados afroperuanos fueron prolijos en la producción de instrumentos musicales. Esto se manifiesta en la variedad y cantidad de evidencias, que hicieron de la música, una expresión genuina de sus sentimientos, pensamientos, deseos y aspiraciones. Manifestado por los investigadores y artistas coinciden en enfatizar en los materiales y las técnicas que utilizaron para reconstruir instrumentos que no se les permitió traer de su lejana África; pero que bien supieron utilizar los recursos existentes en la región para diseñarlos y construirlos, algunos manteniendo sus mismas características y otros siendo el resultado de la fusión de elementos musicales peruanos y africanos.
4. Se ha identificado la presencia de un grupo considerable de instituciones que cultivan el arte musical afroperuano; pero que no son parte de un trabajo colegiado y organizado; ya que, en forma independiente, cada una de ellas realiza sus actividades y ocasionalmente en fechas festivas, se integran para un determinado espectáculo. Asimismo, existen investigadores y difusores del arte afroperuano, que han desarrollado una actividad permanente y constante en la preservación y difusión de la cultura afroperuana en nuestra región.
El Museo afroperuano de Zaña, actualmente exhibe un conjunto de instrumentos musicales, que fueron de uso frecuente de los antiguos pobladores de la región. Actualmente en Chiclayo, es donde se aprecia las diversas costumbres, creencias y tradiciones que formaron parte de la vida de la población descendiente de afroperuanos.

Recomendaciones.

1. Es necesario promover e incentivar a los investigadores, hacia el rescate de la expresión artística cultural de nuestra región, como una forma de garantizar la construcción de una sólida formación personal, basada en el conocimiento de nuestro pasado y compromiso con el presente y futuro.
2. La lectura del presente estudio, permitirá adquirir una visión general de lo que fue el desarrollo de la música afroperuana en el país y región como un legado y su permanencia hoy en día.
3. A los estudiantes de música especialmente se les recomienda continuar con el estudio y la difusión de trabajos académicos que enriquezcan nuestro acervo artístico cultural musical, con el propósito de preservar y promover la práctica de las expresiones musicales que existieron y perduran en nuestra región y país.
4. El Ministerio de Educación, debe promover el rescate y valoración de la música afroperuana incorporando el currículo nacional y regional temáticas que permitan a los estudiantes investigar, conocer y valorar a nuestra cultura afroperuana.

Bibliografía

- Ardito, L. (2007). *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. (Tesis de grado). Universidad De Chile: Chile.
- Arrelucea, M. (2004). *Historia de la esclavitud africana en el Perú desde la Conquista hasta la Abolición*. Lima: revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe › Arqueo › article › download. Recuperado de:
<https://www.google.com/search?q=Historia+de+la+esclavitud+africana+en+el+Per%C3%BA+desde+la+Conquista+hasta+la+Abolici%C3%B3n&>
- Ayllón, E. (s.f.). Eva Ayllón – EcuRed. Cuba: Recuperado de:
https://www.ecured.cu/Eva_Ayll%C3%B3n
- Barriga, M. (2004, noviembre). *La historia del tambor africano y su legado en el mundo*. *El Artista*, núm. 1. 30-48. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104>.
- Capuñay, F. (2004) Mi Lambayeque turístico. FCC. Publicidad:Perú
- Carazas, M. (2018). *El testimonio afroperuano*. Lima: (Tesis Doctoral) Universidad Nacional Mayor de San Marcos Recuperado de:
- Carrión, N. (04 de noviembre ,2016). Whashintong Hispanic. Recuperado de:
<http://washingtonhispanic.com/portal/espectaculos/ii-concurso-de-festejo-y-cajon-peruano/>
- Cavero, A.(s.f.). Arturo zambo Cavero. Recuperado de:
<http://www.deperu.com/abc/biografias/4082/arturo-zambo-cavero>
- Chuye, S. (2018). Siete aportes afroperuanos a la identidad nacional. Camp. Ucss.: Lima. Recuperado de: <https://camp.ucss.edu.pe/blog/siete-aportes-afroperuanos-a-la-identidad-nacional/>
- Cultura: Historia del Tondero en su día. (26 de octubre 2017). *El Tiempo*. Recuperado de:
<https://eltiempo.pe/cultura-historia-del-tondero-dia-vp/>

- Baca, S. (s.f.). Susana Baca. Biografías. España: Recuperado de: www.biografias.es/famosos/susana-baca.html
- Baile típico el Ingá (2004). Recuperado de: <http://bailes-el-inga.blogspot.com/2008/11/baile-tipico-el-inga.html>, Carito)
- Biografía de Arturo zambo Caveró. Lima. Recuperado de: <https://www.last.fm/es/music/Arturo+%22Zambo%22+Cavero/+wiki>
- Delgado (1991) Folklore. Universidad Particular de Chiclayo. Perú.
- Delgado (s.f) Descentralización Educativa: El caso de Lambayeque. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo: Perú.
- Del Busto, J. (2014). Breve historia de los negros del Perú. Fondo Editorial del Congreso del Perú.: Perú.
- Denegri, M. (2009). *Cajonística y Vallejística*. Ed. San Marcos: Perú.
- Durand, G. (1999). *Canto y danza, cuatro expresiones de la costa peruana*. Cuadernos Arguedianos, II, 2 (Nº2). Lima.
- El Panalivio (s.f). El Panalivio.Lima:Academia.edu › 12914543 › EL_PANALIVIO_1
Recuperado de: www.academia.edu/12914543/EL_PANALIVIO_1?auto=download
- Fuentes, B. y Herrera, G. (2017). *Integración de la música afro-latina en la música popular chilena, 1950-1960*. (Tesis de grado). Universidad Academia de Humanismo Cristiano: Chile.
- Hinojosa, M. (2012). *Estudio sociológico de la percusión Afro-esmeraldeña en borbón y el centro de esmeraldas en los últimos sesenta años*. (Tesis de grado) Pontificia Universidad Católica Del Ecuador: Ecuador.
- La música africana. *Temas para la educación*. (2010, noviembre). *Recuperado de:* <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7606.pdf>.

La zamacueca (s.f.). La zamacueca. Lima: Deperú. Recuperado de: www.deperu.com/abc/la-marinera/2884/la-zamacueca.

Legoas, L. (s.f.) Zaña ayer y hoy. Perú.

León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. (1a ed., p.229. Lima: Romero. R. Recuperado de:
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/134538/Libro%20-%20Musica%20Popular%20y%20Sociedad%20en%20el%20Peru.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ministerio de Educacion. (2013). Afroperuanos Recuperado de :
<https://www.drelp.gob.pe/DIGEIBIRA/COMUNICADOS/Afroperuanos.pdf>

Montoya, E. (s.f.) Lambayeque. 9ed. INDENOR: Perú.

Museo Violeta Parra (marzo 2017). Juan Medrano Cotito. Colombia: Recuperado de:
<https://museovioletaparra.cl/actividades/actividad/juan-medrano-cotito-embajador-del-cajon-peruano/>

Quintana M. (s.f.) en el anacrónico. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de: <http://el-anacronico.blogspot.com/2018/05/manuel-quintana-olivares-origen-del.html>

Rivero, T. (1995). En tierras de Chiclayo, y el Señor de Sipán. Trilce. editores: Perú.

Rocca, L. (1985). La otra historia. Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña. IAA. Editores: Perú.

Rocca, L. (2009). *Renace el checo. Museo Afroperuano*: Perú.

Rocca, L. (2010). Herencia de esclavos en el norte del Perú. CEDET: Perú.

Rocca, L. (2011). *Baile tierra. Música y cantares de Zaña*. Perú. Prazé Comunicaciones. S.A.C.: Perú.

Rocca, L. (2016). *Luces y enigmas de Manuel Quintana*. Canario Negro. MAD: Corp SA.: Perú.

Romero, F. (1987). *El negro en el Perú*. Ed. Milla Batres: Perú.

Santa Cruz, R. (2006) *El cajón afroperuano*. R. SANTACRUZ E.I.R.L.: Perú.

Sonidosclandestinos.blogspot.com/2008/04. FESTEJO Y LANDÓ. - Sonidos Clandestinos. [Entrada de blog]. Recuperado de: <http://sonidosclandestinos.blogspot.com/2008/04/festejo-y-land.html>.

Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Centro Universitario de Folklore. PUCP.: Perú.

Vásquez, P. (s.f.) en Wikiwand. Recuperado el 26 de setiembre de 2019 de https://www.wikiwand.com/es/Porfirio_V%C3%A1squez

Vargas, A. (2016). “*El burro que canta y ríe. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina*” Recuperado de: <http://www.redalyc.org/jatsRepo/351/35145982003/movil/index.html>

Vargas, S. (octubre, 2016). *El alcatraz*. Centro Cultural. Linaje Peruano. Lima: linajeperuano.com > noticias > el-alcatraz. Recuperado de: <http://linajeperuano.com/noticias/el-alcatraz/>

Vásquez, Ch. (1992). *Costa. Presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*. Recuperado de: <http://www.chalenasvasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

(2010, noviembre). Recuperado de: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7606.pdf>.

(Barriga,2004.). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista*, núm. 1. 30-48. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104>

Buena música (2019). Caitro Soto. Recuperado de:

www.buenamusica.com/caitro-soto/biografia

De Perú. (2019). Recuperado de :

www.deperu.com/calendario/1121/nacimiento-de-la-cantante-criolla-lucha-reyes

Pepe Vásquez. (s.f.) En Wikipedia. Recuperado el 20 de mayo de 2019. De

https://es.wikipedia.org/wiki/Pepe_V%C3%A1squez

Rafael Santa Cruz (2014). Recuperado el 14 de setiembre de 2019 de:

culturaehistoriadep Peru.blogspot.com/2014/08/rafael-santa-cruz.html

Manuel Ronaldo. (s.f.). Esacademic. Recuperado el 27 de setiembre de 2019 de:

esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1023861

Criollos peruanos. (s.f.) Criollos peruanos. Recuperado el 10 de julio de 2019 de

<http://www.criollosperuanos.com/Compositores/Augusto-Ascuez.htm>

Victoria Santa Cruz (s.f.) en last. Fm. Recuperado el 12 agosto 2012 de

[www.last.fm › music › Victoria+Santa+Cruz › +wiki](http://www.last.fm/music/Victoria+Santa+Cruz/+wiki)

Museo afroperuano (s.f.) museo agroperuano. Recuperado el 24 de junio de 2019 en

[https://www.deperu.com/cultural/museos/museo-afroperuano-3858](http://www.deperu.com/cultural/museos/museo-afroperuano-3858)

Anexos

Anexo 01

Entrevistas a investigadores

ENTREVISTA N° 01

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo

Luis Alberto Rocca Torres

2. Fecha y lugar de nacimiento.

Lima. 16 de agosto 1942

3. Lugar de residencia actual

Zaña - Chiclayo

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Director del Museo Afroperuano de Zaña y trabajos de investigaciones.

5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana en nuestra región?

Ha pasado por varias épocas. Las huellas que se tienen se dan a partir del siglo XVIII con la obra de Martínez Compañón que incluye pinturas sobre afrodescendientes bailando y danzando en el Norte del Perú. Los instrumentos musicales registrados en el siglo XVIII son la marimba, la quijada de burro y la cajita rectangular. También unas tablitas que entrechocan.

6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?

Hay una marcada influencia de Lima principalmente con el género del festejo y en la última década también de Lima procede el zapateo y el landó. Y también influencia de Lima con el toque de cajón. En lo que respecta a los géneros hay un proceso de rescate y salvaguardia de otros géneros como el “Baile Tierra” (que se encuentra documentado en Zaña) con el acompañamiento musical del checo. También el baile tierra ha tenido presencia en diversas localidades de la macro región Norte del Perú en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?

Los registros corresponden a diversas épocas.

Los instrumentos tradicionales que superviven del siglo XVIII y que se encuentran en la obra de Martínez Compañón, son la quijada de burro y la cajita rectangular. Del

siglo XIX se ha logrado rescatar el checo (calabazo redondo). Este último ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación en el presente siglo XXI. Otro instrumento rescatado pero de poco uso es la marimba peruana norteña y la angara (calabazo redondo grande, que en la parte posterior tiene un orificio o hueco grande y redondo que sirve de resonante).

8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden a música afroperuana en Lambayeque? Mencione algunas.

En Zaña principalmente está la música que difunde la agrupación “Alma Zañera” y el “Grupo Afro Latino Sambalandó”. Luego en las provincias de Chiclayo y Lambayeque hay varias agrupaciones que tocan diversos géneros musicales e incluyen en su repertorio ritmos afros como Lundú, Herencias, Llampallec, Peña Lambayecana. La nueva que ha surgido y está teniendo participación juvenil es Kilombo.

En cuanto a personas específicas hay varias, pero hay que tomar en cuenta en la percusión a Eduardo Balcázar Garay que domina variedad de géneros y tiene trayectoria nacional e internacional. En cuanto música en Zaña hay varios como el señor Lino Rivas, Daniel Rivas Llontop y Rafael Octavio Oliva Tello.

Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Está en un proceso de transición la música afroperuana. Hay géneros importantes del siglo XIX que están extinguiéndose. El más importante en Lima fue la zamacueca. En el siglo XIX también fue trascendente el canto de jarana o contrapunto de marinera y el contrapunto de amor fino y habaneras. La marinera ha tenido diversas variantes, hay marinera limeña, norteña, de la sierra y otras regiones. Es importante profundizar los estudios sobre el tondero y sus raíces en el siglo XIX. Hay que tomar en consideración el carácter macro regional de la música norteña, en que confluyen diversas vertientes culturales.

Está pendiente hacer una evaluación más profunda de la situación de los ritmos afros en el Perú. Ahora han surgido las fusiones que requieren ser analizadas. También hacer comparaciones sobre los ritmos afros tradicionales y los contemporáneos. Otro asunto también se relaciona con la difusión de los ritmos afroperuanos. Percibimos poca difusión en las radioemisoras y la televisión. Habría que reflexionar también sobre el tema de la creatividad de nuevas composiciones. Percibimos que en los tiempos actuales ha disminuido el número de creaciones. Es probable que algunos compositores hayan creado nuevos cantares pero no han sido difundidos

suficientemente. En este contexto hay que tomar en cuenta el papel de las nuevas generaciones. En Lima hay dos grupos de jóvenes muy buenos en Villa El Salvador, con la familia Zevallos y en el Callao, con una agrupación muy valiosa.

Hay agrupaciones de alta trayectoria en Lima como son las familias Santa Cruz, Vásquez, Campos. De mediados del siglo XX hay tres legados importantes que duran hasta hoy y que son 1) La labor de la Compañía Pancho Fierro, dirigida por José Durand; 2) Cumanana dirigido por la familia Santa Cruz. Importante el rol de Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria Santa Cruz. Cada uno de ellos desplegó su propia personalidad y sus aportes son diferenciados 3) Perú Negro, con la familia Campos y José Izquierdo.

En cuanto a músicos hay valiosos artistas procedentes de Cañete y de Chincha.

La mayor repercusión internacional de los ritmos afro peruanos, se basa en los últimos quince años en el aporte de Rafael Santa Cruz (ya fallecido) quien promovió e impulsó el Festival Internacional del Cajón. Inclusive Rafael Santa Cruz cumplió un gran papel en difundir el uso musical del cajón en diversos países. Promovió su internacionalización. Y aquí en el Norte del Perú su influencia también ha sido grande.

En lo que se refiere a grupos musicales uno de sus aportes principales fue la creación de Afro-Perú. Esta asociación musical ha tenido dos presentaciones en Zaña con mucho impacto.

En el balance de la música afroperuana en el norte del Perú cabe tomar en consideración que la UNESCO en el año 2017 ha reconocido a Zaña como “Sitio de la memoria de la esclavitud y la herencia cultural africana”. Zaña es un espacio cultural que debe ser tomado en cuenta para el proceso de revaloración de los ritmos afroperuanos, conjuntamente con otros lugares del Perú. Respecto a Zaña cabe destacar el rol histórico del personaje Manuel Quintana “Canario Negro”. No se sabe con exactitud donde nació. Algunos sostienen que nació en Lima (pero no se ha encontrado su partida de nacimiento). Lo que sí se sabe es que a comienzos del siglo XX “Canario Negro”, difundió en Lima los cantares llamados de baile tierra que aprendió en Zaña. Lo que ocurrió que en Lima a este género musical lo denominaron Zaña por su lugar de origen, pero ya no siguieron usando en la capital de la República, su nombre original. Pero resulta muy importante la difusión de los cantares de Zaña en Lima. Varias generaciones de artistas difundieron en Lima el cantar que lleva el estribillo “Zaña A Lundero le da”. También ha sido muy importante la presencia de

Nicomedes Santa Cruz en Zaña en las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Además de sus contribuciones de Nicomedes, es importante resaltar que promovió la difusión de la décima. Y el propio Nicomedes Santa Cruz tuvo un contrapunto de décimas con Cristian Colchado, zañero de décimas. Nicomedes contribuyó a difundir las tradiciones artísticas de Zaña en el Perú e inclusive hasta Senegal –África-.

Zaña tiene importantes artistas nacidos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Hay varias personas y familias representativas como los Colchados. Y nos referimos a Eduardo “Guale” Colchado, Cristian Colchado, Juan Leyva, Medardo Urbina “Tana”, las familias Gamarra, Briones. En los últimos tiempos destaca el poeta Hildebrando Briones Vela quien fue el autor de la letra de “Los diablitos de Zaña”, con música de Roberto Arguedas.

En lo que se refiere a espacios culturales-artísticos, en Lima un referente histórico es el barrio de Malambo en el Rímac. Recordemos que han aportado mucho la familia Ascuez Villanueva, Sancho Dávila, incluyendo a la gran bailarina Bartola Sancho Dávila.

Luego en el sur tenemos Cañete. Y en Chíncha destaca la familia Ballumbrosio, con el patriarca Amador ya fallecido. Sus descendientes desarrollan una gran labor cultural. Es importante el Hatajo de Negritos de Chíncha como género musical y danzario.

Cabe destacar los aportes de William Tompkins, y Feldman. Entre los investigadores nacionales están José Durand, Nicomedes Santa Cruz, Fernando Romero, Chalena Vásquez, Fred Rohner.

ENTREVISTA N° 02

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo

Julio Cesar Sevilla Exebio

2. Fecha y lugar de nacimiento

3. Lugar de residencia actual

Ferreñafe

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Docente universitario

5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana nuestra región?

Hay dos elementos la música afroperuana en el sector popular es una música que tiene ritmos muy marcados y que se baila en dos expresiones culturales que son el tondero y los bailes tierra pero en la sociedad urbana tiene la característica de asimilar todos los elementos culturales nacionales de modo tal que podemos encontrar bailes similares a los que se dan en todas las zonas afro lo que está determinando una complicidad con relación a este proceso tanto en música como en la danza.

6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?

En el campo predomina básicamente la cumanana en algunos caseríos de Zaña, Batangrande, Ferreñafe con algunos ejecutores que pasan los 70 años en el caso de zona urbana predomina los ritmos de golpes tierra, los ritmos negroides que son desarrollados básicamente por asociaciones juveniles o por clubes culturales cuyo objeto es la difusión de este tipo de expresiones culturales además en la instituciones educativas ahora hay un fuerte incremento de lo que significa emplear la música negroide, hay algunos grupos que está empleando ritmos negroides tipo fusión.

7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?

En Lambayeque se emplea la guitarra y el cajón, hace poco se ha logrado introducir el checo, pero el checo se ha mantenido como instrumento musical durante muchos años en el campo en 2 lugares en Morrope como instrumento musical moche y en Zaña como instrumentos musicales básicamente afroperuano.

8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden la música afroperuana en Lambayeque? Mencione algunas.

Tenemos a declamadores, a compositores a poetas, a agrupaciones como el grupo de cajoneros de la Usat, a los hermanos polos. Actualmente algunas agrupaciones no son exclusivamente de música y danzas afroperuanas, sino que se integran los ritmos afro como parte de una versificación cultural.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Bueno, creo que les ha dado ritmo a los grupos de rock al igual que a la música criolla le ha permitido desarrollarse y también que en algunos colegios se trabaja mucho los ritmos negroides básicamente en los colegios en el Sara Bullon, Beata Imelda, el Rosario, San Agustín también trabajan estos ritmos.

La música afroperuana nos ha permitido enriquecer el proceso musical, si uno escucha la música afroperuana de Lambayeque con relación a la música de chincha son aparentemente la misma música, pero vamos a encontrar que hay un sabor, una vistosidad diferente.

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo:

Juan Miguel Barandiarán Sánchez

2. Fecha y lugar de nacimiento

12 De Mayo De 1999, Distrito De Cayalti – Lambayeque.

3. Lugar de residencia actual

Distrito De El Agustino – Lima.

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Estudiante De Periodismo Y Trabajador.

5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana nuestra región?

Las Expresiones Gestuales En La Danza, Las Vestimentas Típicas Y El Contenido Visual Que Se Demuestra Durante La Puesta Y Práctica De Ella.

6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?

Baile Tierra, Diablitos, Tristes, Coplas O Copias, Etc.

7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?

El checo, Quijada, Castañuelas, Arpa, Cucharas, Cajón, Guitarra, Mandolina, Banjo.

8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden la música afroperuana en Lambayeque? Mencione algunas.

Museo Afroperuano De Zaña, Peña Lambayecana, Taller de Estudios Artísticos (TEA), Dimas Gil Y Sus Diablicos.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

En la actualidad, existe ciertos agregados e iniciativas para preservar las tradiciones y costumbres de lo afroperuano en Lambayeque eso conlleva a mostrar cada día la esencia de lo oriundo, sin dar a conocer posibles géneros nuevos y deformar la figura, siento que cada líder tiene iniciativas que reconocen y certifican en cada pueblo costero, las manifestaciones puras, sin intervenciones ajenas.

Finalmente creo que debe haber una unión entre artistas y desterrar el distanciamiento por dominio de campo o terreno laboral, que aqueja siempre al sector artístico, hoy en día.

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo

Carlos Dimas Gil Cabrera

2. Fecha y lugar de nacimiento

21 de setiembre de 1962 Zaña

3. Lugar de residencia actual

Zaña

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Difusión de la cultura en los diferentes ámbitos (dibujo, pintura, danzas, organización de eventos) Agrupación Cultural Despertar Zaña

5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana nuestra región?

En nuestra región utilizamos instrumentos como el cajón, la cajita y sobre todo aquí en Zaña en el golpe tierra se usa con el checo lo que nos diferencia con otros lugares.

6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?

Mayormente se usa el festejo como un baile emblemático de la cultura afroperuana pero dentro de Zaña tenemos el baile tierra también tenemos el son de los diablos o como le llamamos los diabolicos de Zaña.

7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?

En el festejo mayormente cajón, bongó, quijada, campana. En los diabolicos cajón quijada cajita y también el checo. En el baile tierra entra como instrumento principal el checo o sea todos los instrumentos que te menciono, pero el checo es el que le da el toque.

8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden la música afroperuana en Lambayeque? Mencione algunas.

Aquí en Zaña el grupo Afro-Latino Sambalandó Zaña, después en Chiclayo tenemos el grupo "Herencia", el grupo Lúndu y la peña lambayecana, son los que más se han dedicado a esto.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

La música Afroperuana está de moda porque, en Chile, Argentina y en diferentes países de Latinoamérica le están dando realce a la cultura afro. En cuanto a Lima, tiene música ya con instrumentos tipo orquesta o sea son varios músicos, aquí en el norte es más con percusión cajón bongó y algunos grupos que usan guitarra.

Anexo 02

Entrevistas a artistas

ENTREVISTA N° 05

OBJETIVO: Conocer acerca de la música afroperuana en la región Lambayeque.

1. Nombre completo

Ivan de los milagros Santa maría Saavedra.

2. Fecha y lugar de nacimiento.

29 de septiembre 1965, callao

3. Lugar de residencia actual

Chiclayo

4. ¿A qué se dedica actualmente?

A la enseñanza de la música y la danza afroperuana

5. ¿Cuáles son las principales características de la música afroperuana en nuestra región?

Bueno el ritmo y el uso del cajón inicialmente, ahora ya se está incorporando a raíz de que el Doc. Luis Rocca Torres fue director de la DDC 2003 o 2004 donde formó un grupo de percusión donde el cómo director convocó a diferentes artistas que pertenecían a las agrupaciones del momento Llampayeq, grupo herencias, lundú y se hace una especie de secuencia rítmica y como yo era el profesor ahí en la DDC de cajón me da la responsabilidad de dirigir a ese conjunto de artistas de las cuales estaban músicos reconocidos como Julio casaró, cristian asenjo, panizo, catalino reyes, gente joven y otras personas que tenían tiempo en la música y la danza de diferentes grupos. Hicimos una secuencia de percusión que me pertenece que se llama fantasía criolla con la cual nos presentamos en la inauguración de la Copa América aquí en la sede Chiclayo donde fue el estreno prácticamente. Y las principales características de la música es que empezamos a insertar el uso de la cajita un instrumento con tapita y baqueta que se toca en los costados, del cual ya se tenía referencia desde los 60-70 en Lima y con una forma de tocar un poquito diferente a como la tocan en Lima, allá la tocan principalmente en la parte de delante de la caja, nosotros acá propusimos utilizarla adelante, al costado, al filo de la tapa y encima de

la tapa esa es una característica que propusimos acá, inclusive los grupos nuevos que están saliendo la tocan de esa manera.

Yo dirijo arte y herencias donde ya estamos incorporando el chekere que es un instrumento básicamente africano, estamos utilizando los shekers que son como sonajitas, el cencerro o campana, aparte que la música peruana es muy flexible, osea instrumentos que se le propongan queda muy bien. A la música negra no es novedad que se le haya puesto una guitarra eléctrica y cae muy bien, al igual que los vientos (trompetas, trombón) como lo tiene el marco musical de Eva Ayllon por ejemplo, nosotros en el grupo Herencias tenemos un saxo, también incluimos teclado, cajita, y cajón como instrumento principal pienso yo que inclusive a raíz de la propuesta de Luis Rocca de reinsertar el Checo, no ha logrado otro instrumento desplazar al cajón. Creo que el cajón está enmarcado como un instrumento de base que cuando llega su momento aparte de ser tan sencillo y humilde, pero tocado en las manos de un experto puede servir como base o como primer cajón repicador, en fin, es un instrumento muy versátil muy completo creo yo y su misma humildad le permite que en un momento determinado se quede como base mientras sobresale otros instrumentos como la cajita, la campana, las maracas. Quizás el checo por su sonido y por el hecho de que es un fruto está limitado a las características de cómo ha crecido, he visto muchos marcos musicales especialmente los de Lima lo utilizan como un souvenir osea en un momento determinado (un tondero) para darle la característica y tratando de recrear como lo hace Susana Baca o Juan Medrano Cotito y también el hecho de que ponerlo entre las piernas se resbala, yo lo veo bien difícil que el checo reemplace al cajón, ya que el cajón puede ser un instrumento de base y luego pasar a instrumento principal, hay muchos marcos musicales que lo hacen de esa manera.

Las características principales acá en el norte si hablamos por el lado racial, aquí en Chiclayo ya no hay negros, pero si se cultiva la música afroperuana sin importar el color de piel. Se puede decir que está pasando lo mismo con la marinera que se baila en todo el Perú, la marinera por ejemplo se baila hasta en la sierra Huancayo hay concursos de marinera. Y está pasando eso con el festejo que se está generalizando tanto en la música como en la danza. Otra de las características principales de la música afroperuana es la riqueza musical y única que tiene la música afro tanto en el Landó y en el Festejo que tiene varios patrones rítmicos y variantes la cual le permite ir en diferentes compases y el ritmo no se pierde. Teóricamente eso no puede ser dicen, pero suena agradable, eso es lo que pasa con músicos del extranjero que se

sorprende, pero si se da. Y de que por si es muy diferente a la de otros países tienen algunas similitudes como el candombe uruguayo que tiene casi el mismo patrón como el festejo, pero básicamente tiene un sello único la música peruana dado que históricamente se formó en estas tierras su propia identidad a diferencia de Costa Rica, Puerto Rico y Cuba que prácticamente es una raíz directa con África sin me equivoco, sin embargo acá con la llegada de los esclavos se formó una identidad propia porque había esclavos que no se podían ni comunicar entre ellos y no les quedó de otra que ver la forma de comunicarse y esas combinaciones de diferentes etnias, idiomas, tribus o naciones configuró lo que sería la música afroperuana por eso tiene una calidad que solo se puede comparar con la Cubana que tiene una calidad excelente también pero está muy por encima de los ritmos afro caribeños y es muy importante la presencia de la guitarra de repente fue que por ser la capital del virreinato llegó más la presencia de la música occidental fue más fuerte entonces lograron alimentarse de esa riqueza y se propuso una cosa más compleja como la marinera que tiene componentes negros es de una calidad armónica excelente. Hay una riqueza rítmica que ahora se fusiona con cualquier ritmo como el Jazz, el Blues agrupaciones como NovaLima o Perú Jazz también hacen ese tipo de fusión muy importante y eso quiera que no les hace diferenciarse cuando se van a otros festivales internacionales donde muestras la riqueza de nuestro ritmo afroperuano.

6. ¿Qué géneros afroperuanos predominan en nuestra región?

Básicamente está el festejo, el landó, panalivios se ve poco aquí, hay grupos que han teatralizado el payandé que es una habanera.

7. ¿Qué instrumentos musicales se emplean en la música afroperuana en Lambayeque?

El cajón básicamente, pero ahora hay muchas agrupaciones que están proponiendo las tumbas, el bongó que son instrumentos caribeños también se utiliza la cajita, el cencerro, el güiro, el sheker, shekere, el checo, la quijada de burro. Y como decía la música negra se presta para incorporarle cualquier instrumento y cae muy bien.

8. ¿Conoce a personas o instituciones que difunden a música afroperuana en Lambayeque? Mencione algunas.

Hubo un gran músico llamado de Catalino Reyes que vino de Lima y los percusionistas de aquí lo tienen como referente. También tenemos a julio casaró, cristian asenjo, y los grupos de ahora que son el Taller de Grupos Artísticos (TEA),

lundú, mi grupo “herencias”, la peña lambayecana, grupo afro-latino sambalando zaña .

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Nosotros como Grupo Arte Herencias la música afroperuana que hacemos es la que se ha creado en la costa centro o sea hacemos un festejo o un landó pero no se sabe cómo con exactitud cómo ha sido el folclore negro de zaña, lo único que queda es el baile tierra o golpe tierra y la Zaña pero lo que hacemos los grupos aquí en Lambayeque es de costa centro, ya que no tenemos mucha referencia a parte de las acuarelas de pancho fierro y Martínez de compañón, aquí en Lambayeque Zaña el Doctor Luis Rocca Torres en su libro la otra historia documenta un poco de cómo se bailaba una danza de Lundú en Zaña pero eso es lo único que se tiene, lamentablemente no se registró en partituras, solo se tiene testimonios de algunos viajeros.

Y debió ser diferente a la del centro porque era otro tipo de esclavos, ya que traían diferentes tipos de esclavos que no se podían comunicar entre ellos, entonces para mí aquí debió existir otro tipo de música negra, lamentablemente no habría forma de saber cómo era.

A finales de los 70 me parece que vienen artistas de Lima a Chiclayo, un tal Bazán que viene a enseñar festejo valentina y por ahí habían varias personas que empezaron a aprender de él y lo mismo en Piura, o sea prácticamente cuando ellos llegaron acá no había música negra dado que en Chiclayo no habían negros dado que históricamente cuando se afincaron los negro donde ahora es Pedro Ruiz con 7 de enero que era los límites de la ciudad ahí tuvo agrupada una comunidad de negros que dicen que eran tan hostigados por los indios que al final tuvieron que irse quizás para Zaña o para Capote.

La zamacueca también se baila en el norte pero como hecho social no, sola mente los grupos artísticos en eventos.

Y finalmente el grupo que dirijo Arte Herencias tomó como ejemplo a Perú Negro quien le dio el realce al cajón cuando le creó una secuencia exclusiva de ese instrumento.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Rocío Graciela Nicasio Abán

2. Fecha y lugar de nacimiento

10 de Junio de 1968 Lima

3. Lugar de residencia actual

Lima

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Música Profesional

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Únete Afro, Agrupación Ambiente Criollo y Orquesta Latín Woman.

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajón, Bongó, Congas y Cajita.

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo?

¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

En algunas ocasiones para el tondero. El checo tiene la forma de una calabaza, el cajón es paralelepípedo.

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Hacemos vales, landós, Zamacuecas y festejos con la agrupación Ambiente Criollo. Con Únete Afro hacemos netamente música afroperuana.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

En la actualidad hay mucha fusión, no se escucha festejo tradicional con mucha frecuencia.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Albert Antony Alvarez

2. Fecha y lugar de nacimiento

25/05/1991, Talara Piura

3. Lugar de residencia actual

Chiclayo

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Vendedor y aparte director de una agrupación afroperuana

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Asociación Cultural Afroperuana Kilombo

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Netamente afroperuanos solo el cajón y el cencerro

7. ¿Usan el Checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el Checo?

¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

No usamos checo actualmente, pienso usarlo, pero no lo haría junto a un cajón sino teniendo al checo como protagonista. Y su diferencia es desde su forma (calabaza), como está hecho (no sufre mucha transformación a diferencia del cajón) y varía el sonido que emite al percutirlo (por ser un instrumento más artesanal).

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Pancha remolino, chiclayanita, propiedad privada, etc.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Actualmente la música afroperuana está siendo más valorada que años atrás, claro que hablando de la capital aquí en provincia aún hay que trabajar un poco más con la identidad, pero estamos en buen camino.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Jorge Alfredo Valiente Martínez

2. Fecha y lugar de nacimiento

19 de abril 1953 lima

3. Lugar de residencia actual

Callao lima

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Dirección del grupo AfroPerú, Enseñanza de mi academia Alfredo Valiente de Cañete.

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Perú de Fiesta, AfropPeru, Criollo y Añejo y también al Museo afroperuano de Zaña.

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajita, Carrasca, Checo, Shekere, Tambores de botija, Congas.

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo?

¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

Con mi conjunto criollo y añejo utilizamos mucho el checo en casi todas las presentaciones porque siempre caracterizamos el tondero, el golpe tierra, la marinera y festejos.

El checo representa identidad, su propio sonido y los diferentes tamaños le da la variedad en la sonoridad sobre todo porque el checo es un fruto natural a diferencia del Cajón. El cajón se puede afinar mediante los tornillos en el caso del checo no.

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Huaquero, Se me van, la morena trinidad, etc.

En géneros musicales el Golpes tierras, tonderos, festejos, panalivios

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

En la actualidad la música afroperuana ha evolucionado muchísimo y tenemos muchísimas más oportunidades que antes la recuperación de los sonidos tradicionales es muy importante, estoy en el trabajo de la inserción de los sonidos tradicionales en la costa del Perú.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Eduardo Baltazar Balcázar Garay

2. Fecha y lugar de nacimiento

20 de agosto 1965 Chiclayo

3. Lugar de residencia actual

Chiclayo

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Músico profesional

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

He tocado 10 años con Cecilia Barraza, Eva Ayllon, Victoria Santacruz, Fabiola de la Cuba, Rafael Santa Cruz.

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Congas, cajón, etc.

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo?

¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

Con Fabiola de la Cuba casi no usábamos el checo solamente cajones y batería.

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Tondero, marinera, festejo

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Tengo 8 años aquí en Chiclayo, para el festival del Cajón Afroperuano del 2016 enseñé cajón 8 meses aquí en Chiclayo y nos presentamos junto con integrantes de varias asociaciones culturales. En cuestión de música he querido de enseñar porque mi legado es que el norte tenga su percusión, pero lamentablemente la gente es floja, les enseñan un par de meses y se creen estrellas entonces hay un complejo ahí. Ahora la música negra se ha distorsionado demasiado porque ya no lo están bailando como música negra, sino que ya le están metiendo salsa un poco de rumba o sea ya está muy fusionado. Para hacer una cosa así tienes que ver como comienzan las percusiones, el orden de cómo empezar mientras salen los bailarines y lo mismo para terminar, toda la percusión tiene que estar sincronizada eso es lo que falta aquí, no hay innovación tocan lo que aprenden y ahí se quedan, yo siempre digo que en el ensayo

está el éxito. Uno tiene que ir ascendiendo y si eres joven tienes que vivir, no tiene que correr primero aprende a caminar y juntarte con la gente mayor que sabe más o por lo menos escuchar que nunca está de más.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Victor Enrique Vasquez Salazar

2. Fecha y lugar de nacimiento

1 de octubre de 1992 Chiclayo

3. Lugar de residencia actual

Chiclayo

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Profesor de Arte

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Asociación Afroperuana Lundú

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajón, bongó de madera, cajita, checo, angara, tambores, quijada de burro, el güiro, entre otro

**7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo?
¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?**

Si usamos el checo en las presentaciones, no con tanta frecuencia, pero sí.

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Festejo Catalino, A la molina, Cerro la Horca, Se me van los pies, El mayoral.
Festejos, panalivios y landó.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Se está perdiendo más que todo, son muy raras las personas que investigan sobre la música, la danza o pinturas afroperuanas que existen. Son muy pocas las Agrupaciones que rescatan las verdaderas raíces.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Rafael Jair Santa Cruz Casavila

2. Fecha y lugar de nacimiento

23 de abril de 1984 Breña Lima Perú

3. Lugar de residencia actual

Lima Perú

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Música afroperuana. Dictar clases, tocar instrumentos y cantar

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

La tribu AfroPerú de Rafael Santa Cruz

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

cajón, cajita, quijada, carrasca, tormento, checo, y cuando hay angara

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo?

¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

Si usamos el checo, Varía según el espacio en el que hacemos los shows y la dinámica que el show demanda. Para hacer sonar el Cajón no se requiere la sutileza que se requiere para hacer sonar la calabaza, el Cajón necesita energía y fuerza. Cada uno tiene un sonido particular y sus formas distintas los hace diferentes sin embargo son pocos los instrumentos que se colocan entre las piernas para ser ejecutados

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Temas tenemos; Don Antonio Mina, Mama Luchita, Toro Mata, La Gripe llegó a Chepen, Azúcar de Caña, Color Café, Se me van los pies, y géneros musicales Festejo, Tondero, Landó, Zamacueca, Lamento

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

La música Afroperuana viene creciendo y desarrollándose más y más, se va fusionando con otros géneros como Rock, Salsa, Timba, Electrónica, Música andina, Jazz, Flamenco etc. Si se pudiera valorar un poquito más como otros países valoran su Cultura, sería un avance más y los que vivimos haciendo Cultura Afroperuana esperamos que no se pierda ni sea ignorada o quede olvido

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Marcos Antonio Grimaldo Mosquera Villegas

2. Fecha y lugar de nacimiento

24 de enero de 1973 lima

3. Lugar de residencia actual

lima

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Músico profesional

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

NovaLima, Cecilia Barraza, Cosa nuestra salsa Criolla, Coraza Negra

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajón, tumbadoras y bongo

**7. ¿Usan el Checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el Checo?
¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?**

No tocamos el checo en los grupos en que estoy

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Chinchivi, se me van, coba guarango, machete con Nova Lima que es una mezcla de Música afro con sonidos electrónicos.

La Picaronera, esa negra, cariño bonito, nunca me faltes, etc. Festejos, valeses y pregones.

Mandinga, el mayoral, abran paso con Cosa Nuestra

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

La música afroperuana está siendo difundida ya en todo el mundo. Ahora mismo estoy en una gira por Europa con Coraza negra un grupo que interpreta música afroperuana.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo.

Oscar Ivan Morante Alarcón.

2. Fecha y lugar de nacimiento.

24 de noviembre de 1985. Chiclayo.

3. Lugar de residencia actual

Av. América N° 112. José Leonardo Ortiz. Chiclayo. Lambayeque.

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Trabajo en SUNARP Chiclayo. Asistente de Tesorería.

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Kilombo - Asociación Cultural Afroperuana

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Netamente afroperuanos: Cajón y tamborete.

Adaptados a la música afroperuana: Bongó, djembé, congas, cencerro, shekere, carrasca, shakers.

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo? ¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

No utilizamos checo, principalmente porque no se adapta musicalmente a los ritmos que tocamos: festejo y afro (su peculiar sonido es opacado por el cajón u otros instrumentos de percusión más retumbantes).

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

De forma general, interpretamos festejos y vales (Kilombo Criollo).

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Tengo dos perspectivas:

- ✓ El arraigo que tiene en la actualidad en nuestro departamento de Lambayeque es importante pero no suficiente. Cuando suena, es atrayente al público, es decir, es un producto que se consume, pero no es sostenible. No es prioridad. La idea es que el público se identifique y busque escuchar y disfrutar de forma permanente la música afroperuana.
- ✓ Por otro lado, considero que hay un estancamiento respecto a la producción artística a nivel nacional. No hay innovación que genere impacto o una renovación

importante. Seguimos escuchando y repitiendo éxitos de antaño, más no hay un cambio generacional que repunte nuevamente el folklore afroperuano. Eso genera el poco consumo. No obstante, existen muchas agrupaciones jóvenes, principalmente en Lima, Chincha, Callao, Cañete, Arequipa y Chiclayo, que intentan rescatar y difundir lo que ya existe, lo que permite mantener en escena la música afroperuana.

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

María Catalina Robles Izquierdo

2. Fecha y lugar de nacimiento

13/02/68 Lima Cercado

3. Lugar de residencia actual

Trujillo Perú

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Docente en Arte y Folklore

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

Ambiente Criollo

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajón, bongo, congas, campana, checo, cajita y quijada.

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo? ¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

El sonido es más agudo y brillante. Tiene un color diferente y otra tesitura, lo utilizamos preferentemente en el tondero

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Hacemos música afroperuana y también fusión (música afroperuana y jazz, música afroperuana rock, música afroperuana y funky)

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

La música afroperuana en la actualidad se ha vuelto muy importante, con la incorporación del cajón al mundo se ha creado un gran auge, el cajón se ha vuelto un instrumento muy importante, a partir de la discusión de que, si era flamenco o afroperuano, tuvo su partida de nacimiento en el año 2001, también la recuperación del checo y de los instrumentos de Zaña por el Museo Afroperuano ha creado una expectativa a nacional y mundial

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo

Christian José Aquije Solar

2. Fecha y lugar de nacimiento

17 de septiembre, Lima

3. Lugar de residencia actual

Lima

4. ¿A qué se dedica actualmente?

Artista, músico percusionista y docente

5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca

AfroPerú, Dream Team del festival internacional del cajón y la percusión, Ensamble y Pre Ensamble de percusión de la municipalidad de Miraflores y con diferentes artistas

6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?

Cajón, congas, cajita, carrasca, checo, tormento, quijada

7. ¿Usan el checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el checo? ¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?

Si. Lo utilizamos en las presentaciones con AfroPerú. Tiene una gran diferencia en cuestión a sonido, se utiliza para el tondero, nosotros lo utilizamos en cada tondero como un complemento al cajón, antes también lo utilizaban en los festejos, pero el cajón ocupó el lugar primordial, en cada presentación lo usamos para que se vea como realmente era tocado un tondero, el golpe tierra, con el sabor, con el toque resonante del checo como en Zaña.

8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.

Tío Goyo, Don Antonio Mina, Mamá Luchita, Se me van los pies, El Alcatraz, La gripe llegó a Chepén, Golpe Tierra y otros. Festejo, Tondero o Golpe Tierra, Zamacueca, Afro.

9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

En la actualidad la música Afroperuana a ocupado un lugar por el género musical o rítmico, es festivo y la gente lo escucha lo baila, hay música afroperuana que sirve para hacer bailar y eso es lo que hacen, pero la música afroperuana es cultura, una cultura tanto en la ejecución percutiva, tanto como en la letra, antes, cada festejo era una letra de una vivencia, los patrones rítmicos eran otros, si bien es cierto que los tiempos cambian, el desarrollo avanza junto con las ideas y creación, también sufre a mi punto de vista, la deformación, poniéndole ritmos o patrones de otras culturas, que no es música afroperuana, sino de otro lado, que pertenece a otra cultura, que es otro ritmo, que si bien es cierto, podría sonar bien, pero si hablamos de música afroperuana en si, deja de serlo desde el momento en que tocamos otro ritmo, ojo, que no digo que no calce, pero no es, es como cuando le ponían el ritmo del guaguanco de Cuba a los festejos, o la rumba, si hablamos de música afroperuana peruana, se debe mantener como tal, no estoy en contra de la creación, del avance, yo mismo lo hago, pero es tan importante mantener la esencia, lo aprendí y lo tengo muy claro desde que comencé a tocar con Victoria Santa Cruz

ENTREVISTA N° 16

OBJETIVO: Conocer la situación actual de la música afroperuana

1. Nombre completo
Victor Eduardo Carrillo Villena
2. Fecha y lugar de nacimiento
29/01/85 – Ciudad de Chiclayo
3. Lugar de residencia actual
Calle napo #276 urb. Quñones – Satélite -Chiclayo
4. ¿A qué se dedica actualmente?
Docente en el área de Educación física y Danzas folclóricas y afroperuanas.
5. Grupo o asociación cultural al que pertenezca
Asociación Cultural de Difusión Afroperuana Lundú
6. ¿Qué instrumentos musicales afroperuanos emplean en la agrupación?
Cajón, Checo, angara, Campana, Cajita, quijada, tamboreco, güiro, clave
7. ¿Usan el Checo en sus presentaciones? ¿Con qué frecuencia utilizan el Checo? ¿Qué características presenta el checo que lo diferencia del cajón?
-Si utilizamos checo.
-Cuando tenemos presentaciones con nuestro marco musical.
-Instrumento calabazo redondo de un sonido singular al percutir, que mayormente acompaña a los baile tierras y el cajón de sonido potente único, que acompaña a todas las danzas afroperuanas.
8. Mencione algunas canciones y géneros musicales que la agrupación interpreta.
Décimas, son de los diablos, toro mata, festejo en danza, zamacuecas, etc
Golpe tierra, festejos, landó, afro
9. Comenta cuál es su percepción de la música afroperuana en la actualidad.

Que actualmente ha ganado muchos seguidores que gustan y disfrutan de las diferentes manifestaciones musicales y dancísticas, lo único preocupante es que no hay compositores que se encuentren creando nuevos temas.

Anexo 03

Letras de canciones del folclore afroperuano de la región Lambayeque

1. Nadie se meta con Dios.

Ay, nadie se meta con Dios
Ay, nadie se meta con Dios
Ay, con Dios nadie se meta
Ay, con Dios nadie se meta
Porque tiene una escopeta... ¡mi madre!
Porque tiene una escopeta... ¡mi madre!
Ay, de un tiro mata dos
Nadie se meta con Dios
Ay, corazón nadie se meta con Dios.

Fuga

Ay, río de manzanares
Porque no mandas
Agua de limón dulce
Para mi zamba
Negrita, para mi zamba.

¡Fuego, Fuego!
Para mi zamba
Negrita, para mi zamba
Para mi zamba
negrita , para mi zamba
Para mi zamba
Negrita, para mi zamba
Mi dueña será.

Rocca, L. (2011).

2. Todas las cosas del mundo que diferentes que están.

Ay, del águila real quisiera mi dueña,
Ay, del águila real quisiera mi dueña,
Caramba si como no la pluma del
espinazo,
Caramba si como no la pluma del
espinazo,
Para escribirle a mi amor mi dueña,
Para escribirle a mi amor mi dueña,
Ora buena moza la mala vida que paso,
Ora buena moza la mala vida que paso.

Ay, echa la cabuya al agua,
Dale vuelta al guayacán,
Ay, echa la cabuya al agua,
Dale vuelta al guayacán,
Todas las cosas del mundo
Que diferentes que están
Que diferentes.

Ay, qué diferentes que están
Qué diferentes.

¡Fuego Fuego!

Ay, echa la cabuya al agua,
Dale vuelta al guayacán,
Ay, echa la cabuya al agua,
Dale vuelta al guayacán,
Todas las cosas del mundo
Que diferentes que están
Que diferentes.

Rocca, L. (2011).

**3. Mañana cuando tú pases chinita
Juana por el cuartel.**

Mañana cuando pasaste,
China Juana por el cuartel,
Mañana cuando pasaste,
China Juana por el cuartel,
Le dirás a mi centinela,
Que me salude a mi coronel,
Le dirás a mi centinela,
Que me salude a mi coronel

Y el marinero se marea,
con los aires de la mar,
Y el marinero se marea,
Con los aires de la mar,
y esta noche tan serena,
onde iremos a varar,
Y el marinero se marea,
Con los aires de la mar,
y esta noche tan serena,
onde iremos a varar.

Rocca, L. (2011)

4. El celoso nunca duerme

Ay, el celoso nunca duerme,
Ay, el celoso nunca duerme,
Ay, si duerme a sobre saltos,
Ay, si duerme a sobre saltos,
Si come, come veneno, negrita,
Si come, come veneno, negrita.
Ay y si bebe malos tragos, ay,
Ay y si bebe malos tragos.

Ay tiempo que no te veyo

Ni veyo flores

Ni los pajaros cantan

Si tu marido es celoso

Dale a comer tacu tacu

Y si te sigue celando

Síguelo tacutaqueando

Si tu marido es celoso

Dale a comer tacu tacu

Y si te sigue celando

Síguelo tacutaqueando

Rocca, L. (2011).

5. Hablan los negros del combo

Hablan los negros del combo
Hablan los negros del combo.

Contestan los de túman

Contestan los de tumás

Hablan los negros del combo
Hablan los negros del combo.

Contestan los de túman

Contestan los de tumás

Los de Salamanca dicen

Los de Salamanca dice

En Zaña como estarán?

En Zaña como estarán?

Dorondoron, doron, dorondan

Dorondoron, doron, dorondan

Ay, deonde vienes vienes

Deonde vienes ora

Y vengo de la laguna

Y de segar totora

De segar ahora

de segar totora

De segar ahora

de segar totora

De segar ahora

de segar totora

De segar ahora.

Rocca, L. (2011).

6. Anoche me casé un piojo

Anoche me casé un piojo

Anoche me casé un piojo.

Por la madrugada se me fue

Por la madrugada se me fue.

Anoche me casé un piojo

Anoche me casé un piojo.

Por la madrugada se me fue

Por la madrugada se me fue.

Cuatro caballos calcé

Cuatro caballos calcé

Y al piojo no lo agarré

Y al piojo no lo agarré

Rocca, L. (2011).

7. Pobre pancho albino

Ay, pobre pancho albino
Pobre pancho León
pobre pancho albino
Pobre pancho León
Pobre sus hijitos ayayay
De su corazón
De su corazón.
¡Fuego!
Ay corre, corre, corre
Corre Pancho Ortiz
Ay, corre, corre, corre
Corre pancho Ortiz
Por correr tan duro ¡ayayay!
Se fue de nariz
Se fue de nariz
Se fue de nariz
Ay,, pobre Pancho Albino
Pobre Pancho León
Cuatro platanitos ¡ayayay!
Le dan de ración
Le dan de ración
Le dan de ración
¡ayayay!
Pobre Pancho León.

Rocca, L. (2011).

8. Chicha busco, chicha quiero

Ay chicha busco, chicha quiero
Ay, por chicha son mis paseos
Ay, por chicha son mis paseos
Dame un poquito santitos
Dame un poquito santitos
Ay, para aplacar mis deseos
Ay, para aplacar mis deseos...

¡Fuego, fuego!
Ay, tiempo que no te veyo
Ni veyo flores, mi dueña
Ni los pajaros cantan
Y al golpe llorando vienen
Y a golpe llorando va
A golpe de mi morena
A golpe de mi chilalá
A golpe llorando vienen
Y a golpe llorando va
A golpe de mi morena
A golpe de mi chilalá

Rocca, L. (2011).

9. En la corriente del agua

En la corriente del agua,
Yo te sembré un limón
En la corriente del agua,
Yo te sembré un limón
Y era la prenda dorada
Prenda de mi corazón
Y era la prenda dorada
Prenda de mi corazón.
En la corriente del agua,
Yo te sembré un limón
En la corriente del agua,
Yo te sembré un limón
Y era la prenda dorada
Prenda de mi corazón
Y era la prenda dorada
Prenda de mi corazón

Soy regador y quiero, ¡Negria!

Regar mi hacienda

Soy regador y quiero, ¡Negria!

Regar mi hacienda,

¡Olé!

Yo riego lo que era mio ¡Negrita!

No que es ajeno

Yo riego lo que era mio ¡Negrita!

No que es ajeno

¡Ay, ay!

Soy regador y quiero, ¡Negria!

Regar mi hacienda

Soy regador y quiero, ¡Negria!

Regar mi

¡Olé!

Yo riego lo que era mio ¡Negrita!

No que es ajeno

Yo riego lo que era

Y hasta la muerte paisana.

Rocca, L. (2011).

10. A mí no me mandan reales

Ay, a mí no me mandan reales

Mi dueña

Ay,

a mí no me mandan reales

Mi dueña

Ora buenamoza

Ni me gobiernan cuartillos

Ora buenamoza

Ni me gobiernan cuartillos

Yo estoy preso

Por pintarle a mi dueña,

Yo estoy preso

Por pintarle a mi dueña

Ora buenamoza,

No se fije media libra

Ora buenamoza,

No se fije media libra

Te has amarrado los pelos

Negrita

Antes que yo muera

No te he de dar mi cadera

Ay, más que te mueras por ella

Ay, no te he de dar mi cadera

Ay, más que te mueras por ella

Ay, no te he de dar mi cadera

Más que me des la asadura

No te he de dar mi cintura

Más que me des la asadura.

Rocca, L. (2011).

**11. Nunca te enamores de un
amor ajeno**

Nunca te enamores
De un amor ajeno
Nunca te enamores
De un amor ajeno
Tarde que tempreano
Volverá a su dueño
Tarde que tempreano
Volverá a su dueño

Yo si me enamoro
De un amor ajeno
Yo si me enamoro
De un amor ajeno
Queriéndome ella
Que me importa el dueño
Queriéndome ella
Que me importa el dueño

¡Habla!
Ahora que pues mi Dios
Si no llorara paisana
Y el corazón de pena
Me voy, que me voy, me voy
Me voy que no soy de aquí
Me voy por La Otra Banda
Regreso por cayaltí
Me voy, que me voy, me voy
Me voy que no soy de aquí
Me voy por La Otra Banda
Y hasta la muerte paisano.

Rocca, L. (2011).

12. Yo me casé con usted

Yo me casé con usted
Por dormir en buena cama
Y después me sale usted
Que el colchón no tiene Lana.

Yo me casé con usted
Por tomar un chocolate
Yo me casé con usted
Por tomar un chocolate
Y ahora me ha salido usted
Que el colchón no tiene lana
Y ahora me ha salido usted
Que el colchón no tiene lana

Yo me casé con usted
Por dormir en buena cama
Yo me casé con usted
Por dormir en buena cama
Y ahora me ha salido usted
Que el molino no bate

Toma, toma, toma, mi pañuelo
Para que diviertas a tu dueño,
Y toma, toma, toma mi corbata
Para que no seas más ingrata
Toma, toma, toma, mi pañuelo
Para que diviertas a tu dueño,
Y toma, toma, toma mi corbata
Para que no seas más ingrata

Rocca, L. (2011).

13. Corazón donde has estado

Corazón donde has estado
Corazón donde has estado
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho
Sin duda se habrá deshecho
Sin duda se habrá deshecho
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho
Corazón onde has estado
Corazón onde has estado
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho
Cholita al andar, andar
Que no te encuentro en mi pecho

Adonde y adonde
Y adonde te encontré (bis)
Y adonde, adonde
Y adonde te en ...
Y cova y cova al amanecer
Y cova y cova al anoecer
Y cova y cova al amanecer
Y cova y cova al anoecer
Y cova y cova al amanecer
Hasta la muerte paisano.

Rocca, L. (2011).

14. En el río de Jordan

Ay, en el río de Jordán, mi dueña
Ay, en el río de Jordán, mi dueña
Caramba, si como no
Vide las mil maravillas
Caramba, si como no
Vide las mil maravillas
Ya cristo va de rodillas, Zambita
Ya cristo va de rodillas, mi dueña
Ora buenamoza
A bautizar a San Juan
Ora buenamoza
Bautizando ya a san juan

Papeles son papeles
Cartas son cartas, mi dueña
Toda la mujer...
Ay, saca la piedra del río
Saca la piedra del mar
esta piedra está muy dura
que no la puedo sacar
saca la piedra del río
Saca la piedra del mar
esta piedra está muy dura
que no la puedo sacar.

Rocca, L. (2011).

15. Gracias a Dios que encontré

Ay, gracias a dios que encontré
Ay, gracias a dios que encontré
Ay, amigos con quien tratar
Ay, amigos con quien tratar
Qué sepan contestar ¡Caja!
Qué sepan contestar
Ay, palabras de buena fe
Gracias a Dios que encontré
¡Tana!

Toda mujer preñada
Vive cansada, cansada
Y le dice a su maridito
Ay, maridito, maridito
Corre llama a la partera
Que le sobe la barriga
Que le duele la cadera
Ay, maridito, maridito
Corre llama a la partera
Que le sobe la barriga
Que le duele la cadera.

Rocca, L. (2011).

16. Anoche me comí un pan

Ay, anoche me comí un pan
Mi dueña
Ay, anoche me comí un pan
mi dueña
ora buenamoza
no sé de que panadero
ora buenamoza
no sé de que panadero
toda la noche comiendo, comiendo
toda la noche comiendo, comiendo
ora buenamoza
y el pan amaneció entero
ora buenamoza
y el pan amaneció entero

Esto de pelar la pava
Tiene mucho que entender
Unos la pelan de día
Y otros al amanecer
Esto de pelar la pava
Tiene mucho que entender
Unos la pelan de día
Y otros al amanecer
Esto de pelar la pava
Tiene mucho que entender
Unos la pelan de día
Y otros al amanecer.

Rocca, L. (2011).

17. Estando junto con mi madre

Estando junto con mi madre
Estando junto con mi padre de mi
Corazón
Así, así de mi corazón
Así, así de mi corazón
Estando junto con mi madre
Estando junto con mi padre
de mi Corazón
Así, así de mi corazón
Así, así de mi corazón
Que tiene tus ojos china
Zamba como no,
Que tiene tus ojos china
Zamba como no,
Enfermo y sin esperanza
Como triste soy,
Enfermo y sin esperanza
Como triste soy,
Que tiene tus ojos china
Zamba como no,
Que tiene tus ojos china
Zamba como no,
Enfermo y sin esperanza
Como triste soy,
Cuando la flor se marchita
Cuando le da el sol
Cuando la flor se marchita
Cuando le da el sol.

Morena, si andas diciendo
Toda mujer soltera
Morena, si andas diciendo
Toda mujer soltera
Se desespera, se desespera
Y le dice a su mamita,
Mamacita, mamacita
Mamacita yo me muero
Que haré con mi jaulita
Cuando le cante el jilguero
Mamacita, mamacita
Mamacita yo me muero
Que haré con mi jaulita
Cuando le cante el jilguero.

Rocca, L. (2011).

18. No he de dormir en tu cama

Ay, no he de dormir en tu cama
no he de dormir en tu cama
Ay, porque en ella me ofendiste
porque en ella me ofendiste
donde están los juramentos, negrita
donde están los juramentos, negrita
ay, corazón que en un tiempo, me
ofreciste
corazón que en un tiempo, me ofreciste

Ay, cuatro camisas tengo
Todas las vendo.
Cuatro camisas tengo
Todas las vendo
Para comprarme un chaleco
Que no lo tengo
Que no, no
Que no lo tengo
Ay que no, no
Que no lo tengo
Ay que no, no
Que no lo tengo
Ay que no, no
Que no lo tengo
Ay que no, no
Que no lo tengo
Ay que no, no
Que no lo tengo
Ay que no.

Rocca, L. (2011).

19. Por qué Dios haría al hombre tan querendón

Ay, para que mi Dios haría
Ay, para que mi Dios haría
Ay, al hombre tan querendón
Ay, al hombre tan querendón
La mujer sin compasión.

¡Fuego, fuego, fuego!
La mujer sin compasión,
Negrita.

Ay, vida mía
Pa' que del hombre se ría
Ay, vida mía
Pa' que del hombre se ría

Ay, cuatro nombres con erre
Tiene mi amada
cuatro nombres con erre
Tiene mi amada
Rosalía, Rosenda, Rosa, Rosaura
Se llama Rosa Rosaura
Rosa Rosaura
Se llama Rosa Rosaura
¡Fuego!
Ay, Rosa, Rosaura
Se llama Rosa Rosaura
Se llama .

Rocca, L. (2011).

20. ¿Qué haces acostada en cama ajena?

Ay, no quisiera recordar
Ay, no quisiera recordar
Ay mi bien cuando estoy durmiendo
Ay mi bien cuando estoy durmiendo
Porque en el sueño soy tuyo
Porque en el sueño soy tuyo

Ay, corazón
Y ajeno cuando recuerdo
Ay, corazón
Y ajeno cuando recuerdo

Ay, tiempo que no te veo
Ni veo flores
Tiempo que no te veo
Ni veo flores
Ni los pajaros cantan
(ni los ruisños)

Ay, que haces acostada
en cama ajena
y si estas dormidas
toma tu verbena
que haces acostada
en cama ajena
y si estas dormidas
ay, ay, toma yerbabuena.

Rocca, L. (2011).

Anexo 04
Difusión de eventos afroperuanos en la región
Lambayeque

En Chiclayo percursionistas de todas las edades rindieron tributo al cajón peruano

El corazón de la peruanidad latió en los ciudadanos norteños



Con 8vo. festival se busca ingresar al récord Guinness, con 2015 cajoneros.

17:33 | Chiclayo, abr. 25.



LAMBAYEQUE

Lanzan primer disco con cantares del 'Baile tierra' de Zaña

La Dirección Desconcentrada de Cultura busca declarar al 'Baile Tierra' como patrimonio cultural de Lambayeque.

08 de julio del 2017 - 10:43 AM

Redacción



El proyecto pretende rescatar y recuperar un género que está en riesgo de extinción. | Fuente: RPP/Ruperto Arroyo

La Dirección Desconcentrada de Cultura (DDC) lanzó el primer disco con los cantares del 'Baile tierra' de Zaña buscando que sea declarado como patrimonio cultural de [Lambayeque](#).

"En el norte hay bailes que no están registrados y están en riesgo de perderse y documentarlo para su promoción es un reto, porque es una manifestación artístico cultural desde comienzos del siglo XIX y además, se bailó en varios países de América", manifestó el director de la DDC, Alberto José Risco Vega.

A su turno, el historiador y también director del Museo Afroperuano de Zaña, Luis Rocca, saludó la iniciativa y sostuvo que el proyecto pretende rescatar y recuperar un género que está en riesgo de extinción.

Mira también



Zaña es declarada "Sitio de la memoria y herencia cultural africana"

DONDE ENCONTRARNOS

🏠 Carlos Ferreyros 120 Esq. con Guardia Civil
186 San Isidro - Lima 27 15036
✉ informes@maculadt.com.pe
☎ Central 2050908 / Línea gratuita:
0800 11987
📞 Emergencias 997 557 929

Más en Lambayeque



Proyecto universitario incluye a ancianos para interpretar música peruana



Chiclayo | Cayó el "Rey" de la microcomercialización de droga junto a sus cómplices



Juzgado de Chiclayo demanda a alcalde de Lima desalojar Hospital de la Solidaridad

ORGANIZADO POR



CON EL APOYO DE





INICIO » MUSICA Y DANZA » GRUPO DE ARTE "HERENCIAS"

GRUPO DE ARTE "HERENCIAS"

DÍGUELOS EN FACEBOOK:

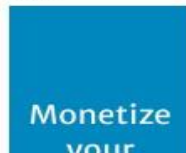


Buscar

SÍGUE AGENDA CIX EN FACEBOOK:



Anuncios

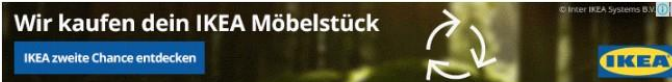


: Política de Cookies.

El Grupo de Arte "Herencias" se fundó hace 19 años -el 13 de febrero de 1996- y se ha constituido en una de las agrupaciones de música y danza más importantes de la Región. "Herencias", bajo la dirección de Iván Santa María promueve la danza afroperuana, la música criolla y la décima y también la formación de nuevos cuadros de danzantes y percusionistas a través de los talleres que año tras año.



GRUPO DE ARTE "HERENCIAS"



LAMBAYEQUE

Zaña recibirá reconocimiento de Unesco como 'Sitio de la Memoria de la Esclavitud'

El evento se realizará este viernes en la Plaza de Armas del histórico distrito y contará con la presencia de ministro de Cultura, Salvador del Solar.

07 de septiembre del 2017 - 12:40 PM

Redacción



Este reconocimiento se dio gracias al esfuerzo de varias instituciones culturales de Zaña y Lambayeque. | Fuente: RPP/Henry Urpeque

DONDE ENCONTRARNOS

Carlos Ferreyros 120 Esq. con Guardia Civil
 186 San Isidro - Lima 27 15036
 informes@maculadt.com.pe
 Central 2050908 / Línea gratuita:
 0800 11987
 Emergencias 997 557 929

Más en Lambayeque



Poder Judicial absolvió al policía que enfrentaba pedido de prisión por haber disparado a ladrón





Ministerio de Cultura

La Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque realizó reconocimientos en el Mes de la Cultura Afroperuana

Nota de Prensa

Celebración brindó reconocimiento a personas e instituciones dedicadas a la salvaguardia del patrimonio cultural afroperuano en diversos campos.



24 de junio de 2014 - 12:00 a.m.

El Ministerio de Cultura a través de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque en coordinación con el Museo Afroperuano y la Municipalidad Distrital de Zaña, realizaron el pasado jueves 18 de junio, un evento cultural en homenaje a Nicomedes Santa Cruz, en el marco de las actividades por el Mes de la Cultura Afroperuana.





PRESENTA:

- 25 DE ABRIL -

- 08:00 PM -

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA AFROCHICLAYO



S/15 ZONA AFROCHICLAYO

S/10 ZONA GENERAL

CAPACITACIÓN 2 DÍAS

DANZAS:

BAMBUCO - CURRULAO - AFROPERUANAS

MÚSICA:

MARIMBA

CERTIFICADO POR LA DDC - ACDA LUNDÚ

- DDC CHICLAYO LUIS GONZÁLES 345 -

FESTIVAL DE PERCUSIÓN

"TAMBORES, CHECO Y CAJÓN"



PROGRAMA

TALLER DE CAPACITACIÓN EN PERCUSIÓN

15 DE ABRIL: Taller De Tambores Y Checo – 5:00 Pm – 8:00 Pm (Ddc – Ex Inc)
PONENTE: Luis Rocca – Director Del Museo Afroperuano Zaña - Lambayeque

16 DE ABRIL: Taller I De Cajón – 5:00 Pm – 8:00 Pm (Ddc – Ex Inc)
PONENTE: Eduardo "La Máquina" Balcázar – Lambayeque

17 ABRIL: Taller II De Cajón – 2:00 Pm – 5:00 Pm (Ddc – Ex Inc)
PONENTE: José "Lalo" Izquierdo – Co Fundador De Perú Negro – Lima

18 ABRIL: Elaboración De Cajones 9:00 Am – 1:00 Pm (Ddc – Ex Inc)
PONENTE: Pedro Rodríguez – Dueño De La Marca De Cajones "PR" – Lima

Se entregaran certificados por 120 horas pedagógicas – Ugel Chiclayo
Costo: Docentes S/ 30.00 Estudiantes y público en general S/ 20.00

INFORMES:

Eduardocarrillo23@hotmail.com

ORGANIZA



CONTACTOS:

Rpm#985940215

Rpc 949089414